

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas

Tesis Doctoral

**EL PAISAJE TRANSFORMADO: UN ENFOQUE MULTIDISCIPLINAR
A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA**

Autora: María Antonia Blanco Arroyo

Director: Luis Francisco Martínez Montiel

Sevilla, 2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. PRECEDENTES EN LA FOTOGRAFÍA DEL PAISAJE ALTERADO POR EL HOMBRE	21
1.1. Los orígenes del concepto paisaje como teoría cultural	23
1.2. La influencia de la industrialización	28
1.2.1. La transformación urbana	30
1.3. La conciencia ecológica y social en el paisaje del oeste americano	42
1.3.1. El discurso fotográfico medioambiental y social	44
1.3.2. Nuevas topografías: fotografías de un paisaje alterado por el hombre	55
1.4. La conciencia objetiva: la Escuela de Düsseldorf	61
2. EL PROCESO DE TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE.....	81
2.1. Modificación perceptiva y semántica del paisaje.....	86
2.1.1. Simulación y digitalización.....	90
2.2. Transformación medioambiental del entorno.....	101
2.2.1. La ruina industrial	111
2.3. Aspectos antropológicos en la alteración del paisaje	118
2.3.1. Masa anónima y comportamiento colectivo	122
3. APROXIMACIÓN MULTIDISCIPLINAR AL PAISAJE ANTRÓPICO EN LA FOTOGRAFÍA	141
3.1. Caracterización social.....	146
3.2. Caracterización plástica.....	156
3.2.1. Lo sublime: poder y belleza	163
3.2.2. El dominio de la abstracción	179
3.3. Caracterización filosófica.....	195
4. VALORES MATERIALES E INMATERIALES EN LA FOTOGRAFÍA DEL PAISAJE ALTERADO	211
4.1. La arquitectura y su identidad cultural	216
4.1.1. Estructuras internas: funcionalidad, miedo y conocimiento	221
4.2. La industria: acción y sensibilización	238
4.2.1. Extracción, refinamiento y transporte	243
4.2.2. La vertiente china.....	260
4.3. El consumo: exceso y desgaste	266
4.3.1. El producto: deseo estético contemporáneo.....	267
4.3.2. Los recursos hídricos	275

5. DISCURSOS FOTOGRÁFICOS DEL PAISAJE ANTRÓPICO ACTUAL.....	299
5.1. El paisaje de la globalización	302
5.1.1. La homogeneización o la ciudad genérica	305
5.1.2. El paisaje de la información.....	312
5.2. Crecimiento y sostenibilidad	316
5.2.1. Renovación urbana.....	319
5.3. Naturaleza secundaria.....	332
5.3.1. Proyectos para una conciencia sostenible	339
CONCLUSIONES	363
CONCLUSIONS	375
FUENTES	385
ANEXOS	409
Anexo 1. Catalogación de imágenes	411
Anexo 2. Índice de autores	547

A Ramón Cruz Alcázar y a mi familia

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Investigar en torno al paisaje significa indagar en cuestiones relativas a la vida humana. Desde el principio, se puede concebir el paisaje como una conjunción de elementos y circunstancias, un mundo marcado por sucesivos acontecimientos en los que participa el ser humano. La relación que el individuo viene estableciendo con su entorno debe ser el principal hilo conductor de ese trabajo. La teoría que iremos desarrollando revelará el proceso paisajístico de reconstrucción continua que caracteriza al contexto histórico actual. Dicho proceso, de imparable transformación del medio natural y urbano, argumenta el modo de vida contemporáneo, adquiriendo este hecho gran relevancia formal y narrativa. La alteración del paisaje humaniza a la naturaleza y la priva de su cualidad prístina, y esta observación es clave en la evolución del paisaje, sobre todo a lo largo del siglo XX. Uno de los principales objetivos marcados en este proyecto, será descubrir cómo la huella del ser humano nos sumerge en una nueva conceptualización del paisaje, pudiendo quedar inmersos en una teoría renovada de la creación paisajística.

Alexander von Humboldt, considerado el padre de la geografía moderna, fue el primer autor que concibió el paisaje como objeto de investigación, y este interés ha trascendido hasta nuestros días, aunque el concepto paisaje ha evolucionado y ha sido transformado según se han ido modificando los distintos contextos histórico-artísticos. Asimismo, a lo largo de la historia, las imágenes de paisaje han argumentado la acción social colectiva.

El resurgimiento del género “paisaje”, sobre la década de los 80, se produce en paralelo a una serie de acontecimientos de índole “histórico-importantes”. No es ocioso pensar, que este resurgimiento tenga lugar durante el periodo de la revolución Reagan, ya que con el proceso de desregularización abordado por el presidente de EE.UU. que le da nombre, Ronald Reagan, las corporaciones multinacionales darían rienda suelta sobre el medioambiente físico y económico, convirtiéndose el paisaje en un asunto de primer orden, lo que nos lleva a investigarlo más allá de su representación visual.¹ Indagando en las teorías de notables autores pertenecientes a distintas disciplinas, llegamos a comprender la importancia de explorar el concepto paisaje, entendiéndose éste como un conjunto de circunstancias e ideas instauradas culturalmente. La fisicidad del entorno queda en segundo plano, para dar prioridad al mundo de las ideas que construye el verdadero paisaje. Éste es un pensamiento platónico. Estamos hablando de un concepto inventado y estructurado mediante una red de ideas. Defendamos pues el carácter conceptual del paisaje como una constante histórica. De hecho, el historiador del arte Ernst Hans Josef Gombrich, afirma que el concepto paisaje fue pensado antes incluso de su representación, y antes de que existiera una palabra para nombrarlo.² Por lo que su carácter conceptual adquiere una notable importancia en las manifestaciones artísticas. Asimismo, como expone el teórico y arquitecto del paisaje James Corner, en su publicación *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture* (*Recuperando el paisaje: ensayos de la arquitectura del paisaje contemporáneo*), de 1999, el paisaje es más una idea y un modo cultural de ver, que un objeto cuantificable, por lo que no es un equivalente físico. En este sentido, el paisaje es un elemento abierto a la interpretación, al diseño y a la transformación. Cabe señalar el simposio *Constructing Landscape* (*La construcción del paisaje*), celebrado en The University of Pennsylvania, en 1993, en el que se desarrollaron una serie de diálogos centrados en la construcción física y conceptual del paisaje.³

James Corner reflexiona sobre el paisaje como expresión de la antropía ambiental, calificándolo como víctima e indicador de la misma, y además, afirma que el paisaje también nos introduce en la imagen ideal de un mundo verde y armonioso, algo en cierto modo perdido y deseado de nuevo.⁴ Esta doble interpretación nos lleva a aceptar el paisaje como un conjunto de circunstancias marcadas por la existencia humana, un conjunto de condiciones donde suceden cosas. Esta idea también es defendida por el fotógrafo estadounidense Lewis Baltz, tal y como comprobamos en la siguiente declaración:

El paisaje... parece más un conjunto de condiciones, un lugar donde las cosas y los acontecimientos pueden ocurrir en vez de una cosa dada o un acontecimiento en sí mismo; una circunstancia en la que se podría incluir una serie de posibilidades para desarrollarse.⁵

Tenemos pues que abordar el paisaje como un sistema cultural, en el que incluimos el espacio urbano y la naturaleza, así como todos los elementos que de algún modo contribuyen a la reelaboración del entorno contemporáneo. Por tanto, se trata de pensar en el paisaje como un “todo”, un conjunto de situaciones espacio-temporales en las que interviene el ser humano. Este sistema de relaciones nos muestra cómo se configura y funciona el complejo entramado paisajístico. Explorar el paisaje, como una totalidad de relaciones fácticas en el mundo natural y urbano, nos permite profundizar en las claves del mundo actual: la industria, el consumo, el crecimiento, la informatización, el miedo, la homogeneización o la sostenibilidad. Todos los anteriores, son conceptos que nos sitúan en una inminente transformación del paisaje, en la que los códigos de significación pueden sufrir alteraciones.

Algunos significados del paisaje son invenciones humanas. No obstante, la semántica no depende sólo de la percepción humana o de la imaginación. Los significados, inherentes a cualquier entorno, están ahí para descubrirlos y para entender el paisaje con ellos. Asimismo, éste puede habitar la realidad o sólo la imaginación, y nuestra forma de mirar lo determinará.⁶ Todas las teorías indagadas apuntan a que el paisaje no sólo reporta o documenta un hecho, idea que corrobora también el fotógrafo estadounidense Robert Adams en su publicación *Beauty in Photography (La belleza en la fotografía)*. Como el mismo autor expone, la imagen de paisaje siempre alberga una connotación subjetiva que nos cuenta mucho más de lo que perciben nuestros ojos en un primer contacto visual. Adams afirma que las imágenes fotográficas de paisaje nunca son pura tautología, ya que el tema es demasiado profundo. No es posible abarcar todo un paisaje y capturarlo en una imagen, y por tanto no es viable concebir el paisaje fotografiado como una documentación aséptica del entorno.⁷ De acuerdo con esta idea, las narrativas intrínsecas del paisaje adquieren relevancia, y llegan a ser un foco a investigar para analizar la condición humana en relación al espacio habitado.

Toda esta teoría paisajística se ve reforzada al haber contactado y entrevistado a diversos artistas e investigadores estadounidenses, muchos de los cuales nos han permitido un acceso directo a sus obras. Este contacto directo amplía de manera pragmática nuestra perspectiva, pues las líneas por las que transitará esta investigación, tienen un diálogo pendiente a través del arte, siendo la fotografía contemporánea el canal que transitaremos de una manera más amplia. David Taylor, John Pfahl, Dana Fritz, Terry Evans, Martina Shenal, Maya Lin o Kate Palmer Albers, son sólo algunos ejemplos del tipo fotógrafo-artista que perseguimos en este estudio, y todos ellos exploran el paisaje y al ser humano como ente circunscrito dentro y fuera de él. El

paisaje llega a ser un tema de estudio crucial en el siglo XX y principios del siglo XXI, ya que las transformaciones que en él se producen fundamentan la historia de la humanidad. Por lo tanto, el paisaje alterado se convierte en un tema de especial atención. En la publicación *Theory: Landscape (Teoría: el paisaje)*, de 1980, el artista Lewis Baltz expone la idea de la transformación del paisaje como una evidencia humana, indicando que la razón más explícita de esta alteración se debe a la tecnología. Asimismo, Paul Virilio advierte cómo el espacio generado por las tecnologías contemporáneas de la información “no es un espacio geográfico, sino un espacio temporal”. Los medios contemporáneos confirman que la experiencia de la realidad externa ya no está determinada por una ubicación geográfica inmediata al individuo, quedando las distancias globales derribadas en la inmediatez transitoria de la imagen⁸. En este sentido, es preciso estudiar cómo evoluciona el espacio actual, y así revelar el proceso de la propia evolución humana.

Como demuestra Anne Whiston Spirn, en su libro *The Language of Landscape (El lenguaje del paisaje)*, el paisaje es nuestra lengua materna. La evolución del ser humano ha estado sujeta a la relación que éste ha mantenido con la vegetación, los animales, la propia tierra o el agua. Todos los sentidos del hombre se han desarrollado en conexión con estos elementos que constituyen el paisaje, incluso antes de que existieran palabras para describir a las distintas especies. Así pues, el paisaje se puede interpretar como el primer texto humano existente antes de la invención de otros símbolos o signos. El lenguaje verbal, el matemático, o el gráfico, derivan del lenguaje del paisaje.⁹ El paisaje es el origen de todo, y ahora, para comprender la raíz de los cambios que se están produciendo en él, es necesario volver al origen. Se podría pensar en la necesidad de introducirnos en una espiral para llegar al origen, como simbolizaba el artista Robert Smithson a través de su obra *Spiral Jetty (Muelle en espiral)*, de 1970. La regresión que sugerimos no es una modalidad de eterno retorno, se trata de una sugestión comprensiva que nos haga retrotraernos al centro de todas las cosas; el origen al fin y al cabo puede resultar un punto de partida para comprender el todo.

Por otro lado, el fotógrafo americano George Tice expresa: "El paisaje ha sido un asunto fundamental desde la invención de la fotografía."¹⁰ Este autor subraya el protagonismo que el paisaje ha tenido desde entonces, y es a través de ésta cómo el paisaje adquiere una notoriedad científica en el ámbito artístico y de las humanidades. La creación fotográfica mantiene una relación simbólica con la cultura, convirtiéndose el paisaje fotografiado en una creación cultural. En la actualidad, la fotografía refleja las huellas de un mundo construido y modificado por el hombre, un proceso de reinención paisajística en el que el individuo participa individual y colectivamente en el sistema de la sociedad post-industrial. Todas las acciones humanas definen el entorno natural y urbano y lo constituyen a sí mismo como paisaje. Éste es el constructo espacio-temporal que describe nuestra vida y nuestra cultura. A través de la fotografía es posible interpretar esta concepción paisajística y teorizar en torno a ella. La imagen fotográfica simboliza las transformaciones sociales que forjan el proceso de la vida humana, por lo que el estudio de estas fotografías podría conducirnos hacia un conocimiento ampliado de los cambios que acontecen. La realidad actúa como un continuo proceso en el que no existe una conclusión estética concreta, un resultado final. La sustancia de las cosas siempre está cambiando, como afirma Susan Sontag en su libro *Sobre la fotografía*, de 2009. Esta perpetua mutabilidad es un interés común para numerosos fotógrafos contemporáneos.

El antropólogo John Collier afirma, que mediante el estudio de la imagen es posible trascender en la investigación sobre el ser humano y su cultura. Ésta fue la actitud que llevó al fotógrafo alemán August Sander a concebir su monumental obra, cuyo título iba a ser *La humanidad en el siglo XX*, trabajo que al final se circunscribió a un entorno regional.¹¹ Consideremos pues la fotografía como una ciencia, que puede asociarse con otras ramas de estudio como la antropología o la sociología, y que sirve para consolidar nuestro entendimiento del espacio fotografiado. Es oportuno señalar el vínculo entre fotografía y ciencia que defiende el geólogo francés Charles Sainte-Claire Deville (1814-1876), al referirse a las fotografías de Aimé Civilae. Sainte-Claire Deville consideraba que la fotografía decimonónica debía estar al servicio de la ciencia.¹² Sin embargo, el carácter científico con el que interpretamos la fotografía del siglo XX, y la de principios del siglo XXI, es muy diferente. Ahora se trata de construir una teoría científica del paisaje en aras de transformar la conciencia y la percepción humana, y también las formas de relación con el entorno habitado. Es de este modo como la fotografía se introduce en las ciencias sociales.

Esta transversalidad científica advertida, nos conduce hacia un lenguaje fotográfico multidisciplinar, una cualidad que es muy notable en las propuestas artísticas de ciertos fotógrafos contemporáneos relacionados con la Düsseldorf School of Photography, a la que pertenece el alemán Andreas Gursky. Asimismo, esta actitud artística también se proyecta en la obra del artista canadiense Edward Burtynsky, y en la de muchos otros fotógrafos americanos. Por ejemplo, los aspectos compositivos y cromáticos de las fotografías de la serie *Tailings (Escombros)* de Burtynsky, nos introducen en una percepción emocional que podríamos asociar con la experiencia contemplativa de una pintura del artista Mark Rothko, y también nos hacen tomar conciencia sobre la huella que marca nuestra relación con el entorno. La imagen fotográfica transmite un significado transversal, y éste se halla en el “punctum” (Roland Barthes) en el que la fotografía es capaz de revelarnos multitud de ramas del conocimiento humano. La imagen de paisaje adquiere una lógica semántica multidisciplinar al introducirnos en el ámbito de la filosofía, la geometría, la pintura, la antropología o la sociología, y este hecho adquiere relevancia en los estudios actuales de teoría de la fotografía. Al hallar las variables del conocimiento humano en una fotografía de paisaje, nos enfrentamos a la imagen con una actitud abierta al aprendizaje y a la comunicación visual, lejos de cualquier comportamiento de observación anodina. Esta situación reflexiva nos induce a plantearnos cuestiones como por ejemplo: ¿podría ser la creación fotográfica actual una forma de coleccionar paisajes en peligro de extinción, una manera de preservarlos gráficamente, un diálogo con la humanidad, o una vía de conocimiento de nuestro propio entorno? ¿Podemos advertir lo sublime o la belleza en la fotografía de paisaje actual? La necesidad de hallar respuestas a estos interrogantes es el impulso inicial que nos introduce en esta investigación.

La novelista y ensayista estadounidense Susan Sontag afirma que vivimos en un mundo en el que la producción y el consumo de fotografías se ha considerado durante mucho tiempo actividades fundamentales. Habitamos en un planeta en el que tales imágenes determinan nuestras demandas sobre la realidad, y donde éstas son codiciadas como sustituto de la experiencia directa, volviéndose indispensables para aspectos como la economía, la política y la búsqueda de la felicidad personal.¹³ Este pensamiento es una de las principales motivaciones que nos llevan a investigar en torno a la fotografía. Además, en las últimas décadas, ésta se ha convertido en un despliegue de paisajes congelados, que reintegran en la actualidad los comentarios de Walter Benjamin sobre la capacidad de la imagen fotográfica para transfigurar cualquier cosa en belleza,

incluidas la miseria o la explotación.¹⁴ Resulta pues, necesario concebir y estudiar la realidad a través de la imagen, ya que nuestro conocimiento del mundo es principalmente medial.

En esta investigación, por tanto, el paisaje alterado por el hombre en la fotografía contemporánea nos introduce en la naturaleza multidisciplinar de la misma. Esta interdisciplinariedad nos lleva a crear un concepto transversal de paisaje, mediante un análisis interpretativo de la imagen. De este modo, el paisaje fotografiado alcanza un carácter conceptual para trascender en el estudio del mismo más allá de cualquier interpretación artística tradicional. El enfoque de esta tesis doctoral se orienta hacia una exploración transversal de la fotografía de paisaje, estableciendo correspondencias visuales y/o narrativas con áreas de estudio como la geometría, la pintura, la filosofía, la sociología o la antropología. La clave de esta investigación consiste en conectar estas disciplinas mediante el análisis de la imagen fotográfica, convirtiéndose ésta en una fuente científica en sí misma que nos permite descubrir y abordar los mecanismos sociales que configuran el entorno actual. Resulta apropiado indicar algunos ejemplos para fundamentar esta hipótesis. Por ejemplo, la concentración masiva de individuos representa un patrón visual abstracto, y a la vez esto nos induce a pensar en la acumulación en masa generada por el consumismo social. Asimismo, el dominio de la geometría en la imagen, que en ocasiones simboliza la distribución racional del individuo en el espacio, podría interpretarse también como símbolo de la propia racionalidad humana (implícita en la imagen fotografiada y en la mente del fotógrafo). De hecho, el individuo forma parte de un sistema de elementos perfectamente estructurados y ordenados, en base a unas coordenadas funcionales que rigen su mundo.

Una hipótesis clave es la inherente asociación entre el valor subjetivo y documental de la imagen. La subjetividad formal de la misma, en ocasiones altamente abstracta, llega a expresar un valor documental implícito. Asimismo, es posible subjetivar los elementos que documentan la imagen, analizándolos de forma aislada. Por ejemplo, la objetividad de las fotografías de los artistas Bernd y Hilla Becher podría interpretarse concibiendo las tipologías formales como estructuras conceptuales que forman parte de un esqueleto arquitectónico mayor, interactuando en el espacio de forma semejante a como el artista Sol LeWitt ordena sus estructuras geométricas en el espacio neutral. Se trata de pensar en un mecanismo de interpretación visual, en el que objetividad y subjetividad conviven en el análisis de la imagen de paisaje.

Esta investigación augura una nueva conceptualización del paisaje contemporáneo, creada a partir de comportamientos colectivos actuales proyectados en la naturaleza y en el espacio urbano. El análisis de la alteración del entorno nos conduce hacia un conocimiento ampliado de la sociedad, y examinando dicha transformación se ponen en valor vínculos entre las diversas ciencias que intervienen en la lógica paisajística. La fotografía de paisaje, al retratar la conducta humana – estudiada por la antropología – se convierte en una ciencia en sí misma que analiza la sociedad y sus mitologías. La innovación del tema investigado se podría hallar en la dimensión suprasensible de la imagen y en su caracterización conceptual, que deviene en nuevas fórmulas de percepción y asimilación del paisaje, expuestas en diversas propuestas fotográficas actuales. Investigar la alteración del paisaje en la fotografía contemporánea nos introduce en la definición de un nuevo entorno natural y urbano que está siendo reconstruido continuamente.

La autora Deborah Bright declara que el paisaje como tema central de la fotografía, debe analizarse como un documento que se extiende más allá de la estética formal o expresiva del autor, ya que incluso las interpretaciones más personales reflejan intereses colectivos, ya sean filosóficos, políticos, económicos o de cualquier otro tipo. Bright apunta que es preciso revisar el significado cultural del paisaje para afrontar las cuestiones que yacen más allá de cualquier intuición individual o virtuosismo técnico.¹⁵ Por ello resulta tan relevante indagar en las narrativas implícitas en el paisaje mediante un sistema de conocimiento transversal. Citando de nuevo a James Corner, este autor afirma que es necesaria una perspectiva multidisciplinar para comprender el paisaje contemporáneo, ya que las ideas que oscilan entre disciplinas de forma transitoria, afectan a la práctica del diseño y a los modos de representación del medioambiente construido.¹⁶ Indagar el concepto paisaje traspasando su visualidad es un requisito crucial para abordar los cambios que se están produciendo en la actualidad. Además, el propio Edward Burtynsky, concibe el arte como un mecanismo de gran complejidad:

El arte no proporciona una respuesta. Es mucho más complejo que eso. Es político. Es científico. Se trata de toda una serie de capas de significados. Lo que el arte puede hacer ahora es presentar una percepción individual sobre lo que está sucediendo realmente. Uno realmente comienza a ver las cosas y a entender el mundo de un modo esclarecedor, y esto es algo que las palabras no consiguen. No se trata de que el objeto sea "liberado", sino simplemente de mostrar lo que existe.¹⁷

El tránsito entre disciplinas nos acerca al verdadero significado del paisaje, y a la vez, la exploración semántica del mismo es abordada por artistas y profesionales de diversas ramas. Asimismo, creemos preciso destacar la trascendencia de esta temática en la fotografía contemporánea; algo que nos ha llevado a indagar en las vigentes vías de actuación que desarrollan profesores, investigadores y fotógrafos, para llevar a cabo sus líneas de trabajo tanto desde una perspectiva teórica como práctica. De hecho, se produce una interesante fusión entre la investigación y la creación fotográfica, actividades que llegan a ser complementarias y que se nutren recíprocamente, eliminándose de este modo la barrera existente entre el profesor y el artista. Ahora, ya no se trata de marcar diferencias entre los distintos campos de actuación, sino de concebirlos como estrategias de estudio que permiten establecer correspondencias entre los discursos académicos y creacionales. Un ejemplo de esta dinámica de trabajo la encontramos en la doctora Kate Palmer Albers, profesora de arte de la University of Arizona, en Tucson, Arizona (EE.UU.). Palmer Albers organizó la exposición denominada *Locating Landscape: New Strategies, New Technologies* (*Localizando el paisaje: nuevas estrategias, nuevas tecnologías*), para promover una conversación artística que involucrase a la fotografía, la cartografía, la tecnología y el paisaje. Su contribución en el contexto artístico actual se pone de relieve además mediante publicaciones como *Uncertain Histories: Accumulation, Inaccessibility, and Doubt in Contemporary Photography* (*Historias inciertas: acumulación, inaccesibilidad, y duda en la fotografía contemporánea*). Este mecanismo de trabajo, que implica una interrelación entre el ámbito académico y creativo, ha sido un impulso para definir y centrar las líneas de investigación de esta tesis doctoral. Del mismo modo, existen publicaciones clave que han determinado también el camino de este proyecto. En este sentido, cabe señalar *The Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment* (*El paisaje alterado: fotografías de un medioambiente cambiante*), de 2011, que incluye obras de la colección del paisaje alterado del Nevada Museum of Art; o las teorías de Deborah Bright, destacando *Of Mother Nature and Marlboro Men. An Inquiry into the*

Cultural Meanings of Landscape Photography (De la madre naturaleza y el hombre Marlboro. Una investigación sobre los significados culturales de la fotografía de paisaje), de 1985. Asimismo, la obra *El paisaje. Génesis de un concepto*, de Javier Maderuelo, publicada en 2005, ha sido otra relevante aportación teórica que nos ha llevado a indagar el concepto paisaje.

Como veremos, otro referente es la publicación *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape (Nuevas topografías: fotografías de un paisaje alterado por el hombre)*, de 1975, catálogo de una exposición desarrollada en la George Eastman House, en Rochester, Nueva York. A partir de la década de 1970, los fotógrafos asociados a la corriente “New Topographics”, se alejan de la belleza bucólica y tradicional del paisaje, para expresar la realidad banal y cotidiana e introducirse en los aspectos sociales. Este hecho es un punto de inflexión clave en el planteamiento de la presente investigación. Además, precisamente a partir de los 70, se gesta un potente movimiento medioambientalista, un planteamiento cargado de preguntas críticas acerca de la sostenibilidad de los recursos naturales y, de la economía local en un contexto de acelerado desarrollo industrial a nivel mundial.

Esta investigación se ve motivada por la necesidad de encontrar respuestas y caminos de entendimiento válidos, en un mundo lleno de cambios y procesos que alteran continuamente nuestra relación con el entorno. Debido a la hibridación de lenguajes que define el paisaje desde las últimas décadas del siglo XX hasta, la actualidad, resulta esencial superar cualquier frontera innecesaria para poder llegar a un entendimiento más profundo del mismo. En este sentido, el discurso de los artistas de la Düsseldorf School of Photography, ha sido un ingrediente esencial que ha estimulado la línea de investigación afrontada, ya que las obras seleccionadas constituyen una fuente de conocimiento plural, que transforma el objeto documental de la fotografía hacia un enfoque conceptual. La obra de Andreas Gursky encarna este espíritu en sus obras, y por lo tanto, se convierte en un motor central de esta investigación. Asimismo, la caracterización conceptual de las fotografías de Edward Burtynsky, nos lleva a considerarlo como otro eje conductor crucial de este trabajo, aunque éste no forme parte de la citada escuela. Ambos fotógrafos proporcionan una comprensión ampliada y dinámica del concepto paisaje, y comparten puntos de inflexión que nos sitúan en la verdadera realidad paisajística que está siendo redefinida en las últimas décadas: un impulso de evolución humana que en ocasiones nos distrae, conduciéndonos hacia una posible autodestrucción. También es cierto que no existe demasiada literatura académica específica sobre la obra de Burtynsky y Gursky, sobre todo en relación a una ciencia social crítica. De ahí la importancia que adquiere este trabajo de investigación, como una contribución artística a las ciencias sociales a través del análisis de la fotografía contemporánea de paisaje.

La inquietud por explorar la fotografía de paisaje ha crecido a medida que íbamos tomando conciencia de la importancia de ésta como herramienta de reflexión y creación en el ámbito de las Bellas Artes. En el contexto anglosajón, la fotografía adquiere especial trascendencia, y se desarrolla como un área de estudio más que forma parte del sistema académico, proporcionando una fuente de conocimiento multidisciplinar sobre la cual se crean discursos y propuestas relacionadas con el paisaje actual. El deseo de fomentar más notoriamente esta actitud artística en el contexto académico español, es uno de los motivos que impulsan el desarrollo de esta investigación. Este trabajo se concibe como una iniciativa para promover la fotografía mediante una doble vertiente profesional, que atañe al mundo de la enseñanza y al de la creación.

El objetivo principal de este estudio, ha versado sobre el paisaje alterado por el hombre proyectado en la fotografía contemporánea desde la década de los 70 hasta la actualidad. El enfoque en los artistas Andreas Gursky y Edward Burtynsky, ha simbolizado un puente de conexiones con diversos fotógrafos americanos y europeos. La perspectiva multidisciplinar abordada ha sido otro objetivo fundacional. La imagen ha constituido la fuente de información iconográfica e iconológica sobre la que cimentar los vínculos con las diferentes disciplinas: la filosofía, la antropología, la sociología, la pintura o las ciencias ambientales. Se ha tratado de abordar la conceptualización de un paisaje antrópico, definido por la acción e interacción humana, mediante el estudio de los proyectos fotográficos de artistas actuales.

El proceso de trabajo ha resultado bastante completo y enriquecedor, debido a la multiplicidad de actividades llevadas a cabo en diferentes centros españoles y estadounidenses. En este sentido, queda destacar las numerosas fuentes consultadas en diversos centros artísticos: la Universidad de Nebraska-Lincoln, en Lincoln, Nebraska; el Center for Creative Photography, en Tucson, Arizona; el Center for Art + Environment, en el Nevada Museum of Art, en Reno, Nevada; el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla o la Universidad de Sevilla. El acceso a los archivos y a las bibliotecas de todos estos centros, ha sido de gran interés para el desarrollo de esta tesis doctoral. De hecho, la mayoría de las fuentes necesarias para la elaboración de este trabajo han sido halladas durante las diversas estancias de investigación llevadas a cabo en EE.UU., durante un periodo total de nueve meses, entre 2012 y 2014. Toda la información analizada y la documentación fotográfica examinada durante dichos periodos de investigación, ha contribuido a fundar una base sólida sobre la que establecer las indagaciones e hipótesis planteadas.

Respecto a la metodología abordada, se ha llevado a cabo un amplio proceso de recopilación y selección de información. La compilación de datos y de material fotográfico se aborda mediante un plan de trabajo muy heterogéneo. La visita a exposiciones y colecciones especializadas de fotografía de paisaje, en galerías y museos, es una de las principales actividades que rige el proceso de investigación. Algunas de las instituciones estadounidenses más significativas al respecto son: el Sheldon Museum of Art, en Lincoln, Nebraska; el Nelson Atkins Museum of Art, en Kansas City, Misuri; el Center for Creative Photography, el University of Arizona Museum of Art, y la Etherton Gallery, en Tucson, Arizona; el Art Institute of Chicago, y el Museum of Contemporary Photography, en Chicago, Illinois; el LACMA (Los Angeles County Museum of Art), y el Getty Museum, en Los Ángeles, California; el De Young Museum, Legion of Honor Fine Art Museum y la Fraenkel Gallery, en San Francisco, California; o el Nevada Museum of Art, en Reno, Nevada.

Asimismo, la participación en algunas clases de arte de ciertas universidades americanas, ha enriquecido los planteamientos teóricos abordados durante el proceso de trabajo. Las clases de *Intermediate and Advanced Photography* (Fotografía Intermedia y Avanzada), impartidas por la profesora Dana Fritz en la University of Nebraska-Lincoln, nos han permitido adquirir una comprensión más sólida de la fotografía. También han sido muy productivas las clases de *Modern and Contemporary Art* (Arte moderno y contemporáneo), presentadas por la profesora Marissa Vigneault, en la ya citada universidad de Nebraska. Del mismo modo, es importante señalar las clases en la University of Arizona, en Tucson, Arizona: *History of Photography, Contemporary Trends* (Historia de la fotografía, tendencias contemporáneas) con la doctora Kate Palmer Albers, e *Introduction to American Art* (Introducción al arte americano),

impartida por la profesora Sarah J. Moore.

Otro apartado fundamental del proceso de investigación, ha sido la colaboración en ciclos de conferencias sobre fotografía, y el encuentro con profesionales del ámbito artístico. Esta dinámica de actuación, nos ha permitido estructurar debidamente las ideas de la tesis. Así pues, mencionemos el conjunto de conferencias denominado *MWSPE 2013 Conference: Re-search (Midwest Society for Photography Education)*, que se celebró en Lincoln, Nebraska, en octubre de 2013. Del mismo modo, el seminario *2014 Conferences A + E*, desarrollado en el Nevada Museum of Art, en Reno, Nevada, durante el mes de octubre de 2014, ha contribuido a reforzar y concluir positivamente la línea de investigación explorada.

Para concluir esta introducción quiero señalar la importancia del contacto directo establecido con artistas y académicos, algo que ha consolidado de forma notoria los planteamientos teóricos abordados. Los encuentros y conversaciones mantenidas durante todo el proceso de trabajo, han nutrido nuevos pensamientos y modos de percibir el paisaje investigado. De otro modo, no hubiera sido posible un acercamiento tan significativo al tema tratado. Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a la artista y profesora Dana Fritz, por abrirme las puertas de América, ya que sin ella, esta tesis no hubiera sido la misma. Fritz me ha mostrado una percepción renovadora del paisaje, y me ha brindado la oportunidad de investigar en prestigiosas instituciones estadounidenses. Su apoyo ha sido fundamental para llevar a cabo las estancias de investigación en la University of Nebraska-Lincoln, la University of Arizona, y el Nevada Museum of Art. También quiero agradecer el interés que la profesora Wendy Katz ha mostrado en este trabajo, y subrayar que sus recomendaciones han sido de gran ayuda para afrontar la teoría del paisaje. Agradezco también a la profesora Marissa Vigneault por invitarme a participar en sus clases de arte contemporáneo en la University of Nebraska-Lincoln. Igualmente, valoro el apoyo de Sharon Kennedy, directora de educación en el Sheldon Museum of Art, en Lincoln, Nebraska. Doy las gracias a Keith F. Davis y April Watson, ambos curadores del Nelson-Atkins Museum of Art, en Kansas City, Misuri, ya que su colaboración ha enriquecido mis teorías. También quiero mostrar mi agradecimiento al escritor William L. Fox, director del Center for Art + Environment, en el Nevada Museum of Art, y a la archivista Sara Frantz, por ofrecerme la oportunidad de investigar en el citado museo, lo que me ha permitido acceder a fuentes de información únicas. Ambos me han conducido hacia una visión ampliada de la relación entre el arte y el medioambiente. Del mismo modo, agradezco a Stanley la ayuda proporcionada poniendo a mi disposición todos los archivos y libros requeridos en dicho museo. Igualmente, han sido muy interesantes los momentos compartidos con los artistas David Taylor, Terry Evans, Elizabeth Farnsworth, Sama Alshaibi, John Pfahl, Joseph Labate, y Lita Albuquerque, quienes me han facilitado un acercamiento personal a su obra.

Asimismo, agradezco a la artista Martina Shenal el haber hecho posible que desarrollara parte de mi investigación en el Center for Creative Photography, en Tucson, Arizona, proporcionándome el acceso a todos los archivos y a la colección de fotografía del centro. Del mismo modo, la ayuda de los archivistas Leslie Squyres y David R. Benjamin, fue fundamental para descubrir la colección específica de fotografía relacionada con la temática de la tesis doctoral. Muestro también mi agradecimiento a las profesoras Kate Palmer Albers y Sarah J. Moore, quienes me invitaron a participar en sus clases en la University of Arizona, en Tucson, Arizona, y con quienes compartí algunas ideas sobre la investigación abordada. Además, agradezco la acogida que el

profesor de arte Dennis L. Jones, me brindó en la citada universidad. Tampoco puedo dejar de mencionar a la doctora Julie Sasse, curadora en el Tucson Museum of Art, en Tucson, Arizona, a quien agradezco su interés por mi trabajo y el tiempo que me dedicó.

Igualmente, quiero agradecer la acogida de José María Rodrigo Cámara e Isabel Durán Salado en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, quienes me aportaron un interesante acercamiento al paisaje gracias a una estancia de investigación desarrollada en dicho centro. Asimismo, doy las gracias al artista y profesor Dionisio González Romero, por haber impulsado mi inquietud por la fotografía, y al artista Antonio Agudo, quién ha sido siempre un gran estímulo para afrontar la investigación artística. Agradezco también el apoyo de los profesores del departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, y la confianza de profesores como Joaquín González González y Francisco Lara-Barranco. Del mismo modo, agradezco a Ramón Cruz Alcázar su apoyo incondicional desde el principio, su paciencia, y su inestimable ayuda en la corrección y conclusión de esta Tesis doctoral. Tampoco puedo terminar estas líneas, sin agradecer la excepcional ayuda de Luis Francisco Martínez Montiel, durante todo el proceso de este trabajo, con quien me siento en deuda por sus consejos y por su confianza. Esta tesis no habría sido posible sin el apoyo y la colaboración de todas las personas aquí mencionadas, y de otras que no quedan aquí inscritas pero que de igual modo resultaron ser imprescindibles.

Notas

1. Bright, D. (1985). *Of Mother Nature and Marlboro Men. An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography*. ED. *Exposure* 23:1.
2. Fundación ICO (2006). *Del paisaje reciente*. Madrid: Fundación ICO, p. 96.
3. Corner, J. (1999). *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, pp. ix-x.
4. *Ibidem*, p. 14.
5. Baltz, L. (Spring 1985). Landscape Problems; Edward Weston, California Landscapes. *Aperture* (nº 98). Original en inglés: <<The landscape...seems more a set of conditions, a location where things and events might transpire rather than a given thing or event in itself; an arena or circumstance within which an open set of possibilities might be induced to play themselves out.>>
6. Whiston Spirn, A. (1998). *The Language of Landscape*. New Haven and London: Yale University Press, p. 18.
7. Adams, R. (1996). *Beauty in Photography*. New York: Aperture, p. 15.
8. Naranjo, J. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo*. Barcelona: Gusatvo Gili, pp. 216-217.
9. Whiston Spirn, A. (1998). *The Language of Landscape*. New Haven and London: Yale University Press, p. 15.
10. Lustrum Press (1980). *Landscape: Theory*, New York: Lustrum Press, p. 143. Original en inglés: <<The landscape has been a primary concern since the invention of photography.>>
11. Naranjo, J. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo*. Barcelona: Gusatvo Gili, p. 305.
12. Maderuelo, J. (1996). *El paisaje: arte y naturaleza*. *Actas Huesca 1996, II curso*. Huesca: Diputación provincial de Huesca, p. 37.
13. Lister, M. (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós, p. 16.
14. La Fábrica (2005). *Ciudad*, ED. La Fábrica, Madrid. p. 82.
15. Bright, D. (1985). *Of Mother Nature and Marlboro Men. An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography*. ED. *Exposure* 23:1.
16. Corner, J. (1999). *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, p. 9.
17. Grande, J. K. (2006). *Interview: "Manufactured Landscapes: An Interview with Ed Burtnysky* [en línea]. Disponible en: <http://www.americansuburbx.com/2009/05/interview-manufactured-landscapes.html> [2014, 01 de julio], p. 7. Original en inglés: <<Art does not provide an answer. It is far more complex than that. It is political. It is scientific. It is a whole series of layered meanings. What art can now do is present an individual perception about what is actually going on. One actually begins to see things and understand the world in a way that clarifies in ways that words cannot. The object is not to be "liberated", it is to simply show what exists.>>

Capítulo 1

PRECEDENTES EN LA FOTOGRAFÍA DEL PAISAJE ALTERADO POR EL HOMBRE

1. PRECEDENTES EN LA FOTOGRAFÍA DEL PAISAJE ALTERADO POR EL HOMBRE

El devenir histórico, según nuestro criterio, ha movido una serie de mecanismos humanos que han establecido una lógica interna del paisaje en la sociedad. Por eso, en este trabajo, será muy importante mostrar un objeto de estudio que identifique al ser humano como ente transformador del paisaje, por lo que es conveniente analizar algunos antecedentes, que gracias a su valor relacional y significativo, permitan la creación de un nuevo discurso. De lo que se trata es de estudiar las diferentes interpretaciones que se han desarrollado tanto a nivel artístico como científico, y a través de las mismas, incidir en la creación de una nueva teoría del paisaje. De este modo, podremos identificar la siguiente idea: los paisajes son creaciones culturales y categorías de la mente, y el análisis de la fotografía contemporánea proporciona las claves de una investigación necesaria.

Según las últimas hipótesis, el paisaje ha evolucionado hacia una nueva etapa que el premio nobel de literatura Paul Crutzen ha anunciado con el nombre de “antropoceno”. Esta nueva acepción histórica es una continuación del proceso de transformación del entorno, algo que hasta ahora sólo había sido posible mediante la acción de la naturaleza. El pleistoceno fue un periodo muy frío, de numerosas glaciaciones, y cuyo desarrollo tuvo cabida mucho antes que cualquier atisbo de civilización. El pleistoceno, hace algo así como unos 11.000 años, daría paso al holoceno, un nuevo periodo caracterizado por un clima más templado y que propició algo de suma importancia para el hombre: el nacimiento de la agricultura. Ahora, sin embargo, podríamos estar inmersos en el inicio de una nueva etapa, que según Paul Crutzen, comenzó a desarrollarse a finales del siglo XVIII con la industrialización. La gran pregunta es si la humanidad por sí misma es capaz de conformarse como un agente transformador de tales proporciones. El escritor William L. Fox así lo cree, por lo que ha desarrollado sus teorías al respecto, considerando el “antropoceno” como un nuevo periodo, en el que la existencia humana se concibe como el mayor agente geológico de transformación de nuestro paisaje.¹ Este hecho ha estado presente en el pensamiento y en la obra de notables fotógrafos, y alcanza un auge significativo en la actualidad, introduciéndonos en una nueva disertación plástica y social de la imagen.

1.1. Los orígenes del concepto paisaje como teoría cultural

En el siglo XVIII será cuando se advierta por primera vez la conciencia de una determinada situación cultural: el impulso del paisaje a ideal del arte y de la vida estética.² Cabe destacar que el paso decisivo fue la aparición de la ventana, pues este hallazgo flamenco, que a priori puede parecer baladí, representa de un modo coherente la invención del paisaje occidental. La ventana, al aislar al país en el cuadro con el marco, lo convierte en paisaje. En este sentido, resulta bastante probable que la primera significación de la palabra “paisaje”, literalmente “trozo de país” en neerlandés, y aparecida en la segunda mitad del siglo XV, designe esta porción de espacio demarcada por la ventana pictórica.³ Es interesante comprobar cómo el significado de la palabra paisaje en el siglo XV, puede ser asociada a la idea de fragmento que define el espacio en la actualidad, ya que estamos asistiendo a un mundo, cada vez más, constituido por fragmentos de realidad. La visión fragmentada del entorno es ineludible, debido a la emergencia y pluralidad de imágenes que aparecen en la dinámica de la vida actual.

Es importante tener en consideración que el concepto “paisaje” tiene dos raíces diferenciadas en Europa. Una es germánica y dará origen a términos como *landschaft* en alemán, *landskip* en holandés, o *landscape* en inglés; mientras que la otra es latina, y de ella derivan palabras como *paesaggio* en italiano, *paysage* en francés, *paisagen* en portugués, y *paisaje* en español. Ambas raíces denotan, no sólo una construcción gramatical diferente, según los distintos hábitos lingüísticos de dos zonas geográficas (la de los países del norte y la de los países del sur), sino que, corresponden también a dos modos distintos de comprender, ver, y representar el mundo. Así pues, el término *landschaft* en alemán está documentado desde el siglo VIII, sin embargo, entonces y hasta el Renacimiento este término significaba solamente “región” o “provincia”. El *landschaft* o *lantschaft* alemán no se refería originariamente a una vista de la naturaleza sino a un área geográfica definida por unos límites políticos.⁴ Hablamos de límites políticos, económicos, urbanos y, en definitiva, sociales, cuando nos introducimos en la dialéctica del paisaje de ciertos fotógrafos alemanes y estadounidenses, quienes concentran sus intenciones en la creación de un mundo contemporáneo.

La escuela alemana, en comparación con otras escuelas de geografía, posee la tendencia a considerar el entorno como una entidad geográfica, bajo parámetros puramente descriptivos y objetivos. Prestemos atención al concepto de “paisaje ecológico” (*Landschaftökologie*), acuñado por Karl Troll en 1939, el cual implicaba los aspectos visibles, objetivos y cuantificables de un ecosistema, pudiendo, de este modo, abstraerse de cualquier subjetividad.⁵ Esta visión objetiva la conservan los fotógrafos de la denominada Düsseldorf School of Photography, de la que se hablará más adelante. La actitud objetiva de la fotografía está claramente acuñada por los artistas alemanes Bernd y Hilla Becher, conocidos por su docencia en la citada escuela alemana. Sin embargo, las fotografías de ciertos artistas, alumnos de esta institución, han evolucionado hacia caminos perceptivos interpretativos, que se introducen en una dinámica artística más conceptual y subjetiva.

Por otro lado, cabe destacar el hecho de que la primera fotografía de la historia fue un paisaje visto desde una ventana, lo que dio origen al paisaje occidental, de cuya imagen tomará su formato rectangular la tarjeta postal.⁶ Así pues, comprobamos cómo la ventana ha sido empleada como un particular objetivo de los proyectos fotográficos contemporáneos. En este sentido podemos mencionar algunas obras; *Bundestag, Bonn*, de 1998 (fig. 1.1) de Andreas Gursky; *Garzweiler, (#1982)*, datada en 2003 (fig. 1.2), de Laurenz Berges; sin eludir ciertas obras de los artistas Uta Barth, o José Manuel Ballester.



Fig. 1.1. Andreas Gursky. *Bundestag, Bonn*. 1998. Impresión cromogénica.



Fig. 1.2. Laurence Beres. *Garzweiler*, (#1982). 2003. Impresión cromogénica.

Los ejemplos mencionados no sólo retratan el punto de vista fotográfico de la primera fotografía de la historia, sino que además poseen otro carácter estético-narrativo en correspondencia al momento actual: la característica de mirar el paisaje a través de una pantalla intermedia. En la contemporaneidad se desarrollan nuevos modos de aproximación a la imagen real. Se trata de un comportamiento perceptivo mediado por las pantallas digitales, que continuamente se interponen entre nosotros mismos y el mundo tangible en el que vivimos. Por lo tanto, podríamos observar incluso, que existe un inevitable distanciamiento entre el ser humano y el espacio que habita, ya que existe una interacción virtualizada que nos conduce hacia un concepto ampliado de paisaje.

El estudio del paisaje desde sus orígenes cobra una importancia crucial para profundizar en el conocimiento humano. Asimismo, se conoce que el paisaje reivindicado por excelencia desde el dadaísmo, es el paisaje urbano, y en él, los lugares banales, anodinos, vacíos de interés histórico, simbólico o estético, son una forma de acercarse a la desacralización del arte, lo que daría lugar a una simbiosis entre el arte y la vida.⁷ La trascendencia del paisaje urbano está recogida en diversos discursos fotográficos contemporáneos, ya que a través de él podemos caracterizar y analizar al individuo, así como la correspondiente relación que establece con el espacio habitado, incidiendo especialmente en cómo lo transforma con sus acciones, decisiones y comportamientos.

Los situacionistas de los años 50 propusieron el término “deriva” para expresar la vivencia del paisaje urbano bajo el concepto de *psicogeografía*, una forma alternativa de comprender los efectos del medio geográfico sobre el comportamiento afectivo de los individuos. La *psicogeografía* explora el reconocimiento de las unidades ambientales, de sus componentes, de su localización espacial y, en conclusión: la identificación del individuo con su ciudad.⁸ Del mismo modo, uno de los padres de la geografía, Alexander Von Humboldt será quien arranque al sujeto de la reflexión de la conducta contemplativa, impulsándolo hacia el conocimiento de la cultura y la manipulación del planeta. Gracias a Humboldt, el concepto de paisaje muta por primera vez: de concepto estético pasa a cobrar un sentido científico, y pasa del saber pictórico y poético a la descripción del mundo. Dicha conceptualización se carga de un significado inédito

desde el punto de vista no sólo de la historia, sino además, de una forma más precisa, de la historia de la cultura.⁹ Nos hemos desplazado de la mera contemplación a la reflexión crítica del mundo, lo que supone una implicación de mayor alcance, que concierne más allá del ámbito visual. Ahora es condición necesaria atender también a la cultura. Si nos remontamos a los orígenes del término *paisaje cultural*, encontramos esta acepción en escritos de historiadores y de geógrafos alemanes y franceses de finales del siglo XIX. Destaca, en este sentido, el geógrafo alemán Friedrich Ratzel, y la atención que Otto Schütter reclama sobre la idea de *landschaft* como área definida por una interrelación armoniosa y uniforme de elementos físicos, acentuándose también, por otro lado, la interpretación de la incidencia mutua entre naturaleza y sociedad de Paul Vidal de La Blache. Por otra parte, encontramos a algunos sociólogos y filósofos franceses coetáneos, como por ejemplo Émile Durkheim o Frédéric Le Play, quienes defienden la relación entre patrones culturales y territorios acotados, es decir, entre paisaje y paisanaje.¹⁰ No obstante, la consideración actual del concepto *paisaje cultural* no aparece hasta principios del siglo XX. El profesor Carl Sauer, que estudia en Alemania y Chicago, es quien propaga su uso desde la Universidad de Berkeley en la década de 1920, revisando aquella idea de “*landschaft*”. Sauer profundiza en lo que él denomina “geografía cultural”, disciplina que analiza las transformaciones en el tránsito de un paisaje natural a otro cultural debido a la acción del ser humano, estudiando la relación cambiante entre hábitat y hábitos. En *La morfología del paisaje* (Sauer, 1925) se define por primera vez el paisaje cultural como el resultado de la acción de un paisaje social sobre un paisaje natural. Según se afirma, la cultura es el agente, la naturaleza el medio, y el paisaje cultural el resultado.¹¹ Este planteamiento nos conduce hacia un punto de consideración clave: la transformación del paisaje o la idea de “paisajes alterados”. El individuo modifica el paisaje con sus acciones y modelos de comportamiento, idea que defienden, al fundamentar sus proyectos, tanto el fotógrafo alemán Andreas Gursky como el canadiense Edward Burtynsky.

Según el teórico americano John Brinckerhoff Jackson, ningún paisaje puede ser comprendido mientras no lo percibamos como una organización del espacio, y mientras no nos preguntemos a quién pertenece o quiénes lo usan. Este autor añade que también debemos cuestionarnos cómo se crearon y cómo cambian.¹² Por lo tanto, podemos verificar la mutabilidad de los hechos como una constante de la realidad. Las transformaciones del espacio que han supuesto los avances tecnológicos recientes, han generado un territorio nuevo y unas formas de paisaje que implican nuevos modos de mirar, y de ahí la necesidad de una actitud inconformista y reflexiva frente a la naturaleza contemplativa que define el comportamiento de épocas anteriores. J. B. Jackson fundó un periódico llamado *Landscape*, en 1951, y que editó hasta 1968. Jackson realizó la siguiente afirmación como tema inaugural del periódico:

Dondequiera que vayamos, o cualquiera que sea la naturaleza de nuestro trabajo, adornamos la cara de la tierra con un diseño viviente que cambia, y es finalmente reemplazado por el de una generación futura. ¿Cómo puede uno cansarse de mirar en esta variedad, o de maravillarse de las fuerzas del hombre y la naturaleza que lo provocó?¹³

La construcción de una nueva visión implica nuevas relaciones entre el hombre y su entorno. La continua creación de formas autónomas, induce al cambio como una constante, algo que define el lenguaje fotográfico del artista húngaro László Moholy-Nagy. Este pensamiento ha sido planteado en ciertos estudios y proyectos de este artista, quién, interesado en cómo la luz modulaba el espacio, empleó la fotografía como

instrumento de investigación. Cabe destacar su publicación *Pintura, Fotografía, Film*, de 1925, un pilar principal de la fotografía que constituye el octavo volumen de los "Libros de la Bauhaus". Entre 1922 y 1930 realizaría su *Modulador luz-espacio*, trabajo que repercutió en su vinculación con la escultura y con las investigaciones fotográficas del momento. El trabajo de Moholy-Nagy es un referente muy significativo para comprender cómo la fotografía llega a convertirse en un lenguaje abstracto. De hecho, la abstracción llegará a introducirse en la fotografía contemporánea de paisaje, en cuyas imágenes se subraya la relación del individuo con el paisaje, y la capacidad que aquél tiene de transformarlo. Entendamos dicha abstracción a través del término "aiconicidad" que marca la escasa relación entre la realidad y lo representado. Este concepto lo aborda el escritor e historiador Román Gubern en su libro *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea* (1987). El interés interdisciplinar de las artes que defiende Moholy-Nagy, es además un pilar clave de esta tesis, ya que dicha interdisciplinariedad es la base para analizar los "paisajes transformados", reflejados en la creación fotográfica actual.

Asimismo, debemos tener en cuenta que los cambios en el paisaje no constituyen simplemente una evidencia visual. El entorno no se instaura sólo como un ente fisionómico y estético, sino que constituye además un complejo vivo de formas que se articula y late sobre un sistema de condiciones y relaciones geográficas.¹⁴ El paisaje comprende lo que Ortega y Gasset llamaba el "mundo visible" y también el "trasmundo", sin el que no se podría explicar la apariencia. En definitiva, interrogarse sobre el paisaje significa cuestionarse el significado del mundo. Esto implica preguntarse de dónde vienen los conceptos de orden y armonía que, implícita o explícitamente, florecen siempre durante nuestros viajes. Con esta actitud nos planteamos además el problema de la relación entre estética y ciencia, entre poesía y razón cartográfica, intentando también descubrir cómo el paisaje, del sentimiento y percepción de nuestra relación con la tierra, ha podido transformarse en "cosa", en objeto, en dispositivo cognitivo que predice la muerte aparente del sujeto.¹⁵ Los interrogantes crean una actitud reflexiva respecto al paisaje. En Europa, por ejemplo, es el humanismo el filtro mediador que ayudó a tener una actitud reflexiva frente a la realidad, además de estimular la sensibilidad para observar y meditar sobre el entorno cotidiano que rodeaba al hombre intelectual.¹⁶ Cuando hablamos de paisaje, no nos referimos sólo a la naturaleza o al territorio del entorno físico que nos rodea, sino a la elaboración intelectual que realizamos a través de ciertos fenómenos de la cultura. Del mismo modo, el "paisaje urbano" tampoco es una referencia directa de la ciudad o algunos de sus enclaves significativos, la idea de paisaje se construye a partir de la imagen que se destila de ella. Esta imagen puede ser de naturaleza individual o colectiva. El concepto de paisaje urbano, para el que aún no poseemos en ningún idioma de raíz latina una palabra específica que lo nombre, se está terminando de consolidar en nuestra cultura desde finales de los años 50. De hecho, en 1959 el arquitecto Gordon Cullen, propuso el término "townscape" como título para uno de sus libros, dedicado al análisis de los fenómenos visuales, perceptivos y constructivos de la ciudad. Desde entonces, es con esta palabra con la que se hace referencia al tema del paisaje urbano.¹⁷ En este estudio, queremos proponer el término "Urbanaje" para aludir al paisaje urbano en castellano. En la semántica de este concepto quedan implícitos los términos urbanidad y paisaje, y además, se podría establecer una asociación fonética con el concepto reciclaje tan arraigado en la sociedad actual. Para identificar la estructura del paisaje es necesario advertir una relación de elementos que interactúan forjando un único cuerpo paisajístico. El geógrafo francés Georges Bertrand concibe el paisaje como el resultado de la combinación dinámica de elementos que lo constituyen, ya sean estos

físicos, biológicos o antropológicos. Este autor asevera que la dialéctica generada entre dichos elementos conforma el paisaje como una estructura única y en continua evolución.¹⁸

La materia metafórica, simbólica y de alcance social que se desprende de todas las estructuras paisajísticas, es la que verdaderamente configura nuestro espacio y lo dota de sentido artístico e intelectual. De ahí, la trascendencia del tema en numerosos proyectos fotográficos contemporáneos.

1.2. La influencia de la industrialización

La Revolución Industrial que tuvo lugar sobre el último tercio del siglo XVIII, destacó como un periodo histórico marcado por el mayor conjunto de transformaciones socioeconómicas, tecnológicas y culturales de la historia de la humanidad. Se produjo una serie de cambios vertiginosos que se podrían asimilar a los acaecidos en la Revolución Neolítica, pero en una secuencia de tiempo muy inferior. Hay que tener en cuenta, que el proceso de industrialización constituirá el desarrollo del sistema económico y técnico necesario para transformar las materias primas en productos adecuados para el mercado, y en este sentido, la transformación del espacio se hace también evidente, ya que las fábricas constituirían el ámbito clave para el desarrollo de la actividad industrial en la vida del ser humano. Los conceptos de industria y consumo se instalan en este nuevo espacio que define la transformación visual del paisaje. Una cuestión clave se halla en el interés que adquiere el concepto de consumo originado a finales del siglo XVIII, como acepción que ha evolucionado hasta la actualidad de forma considerable. Resulta necesario reconocer que el consumismo define la historia de la sociedad actual. Las grandes industrias y la dinámica de producción y consumo, se instalan, de manera predominante, en los proyectos fotográficos de los artistas contemporáneos, contribuyendo a una interpretación del paisaje actual. Se considera además crucial, concebir la fotografía como un documento que registra la situación del mundo. Por lo tanto, el alcance de la industrialización trasciende históricamente, y adquiere una dimensión artística y social digna de ser considerada y analizada teóricamente. En la actualidad, el concepto de paisaje queda transformado a través de las fábricas como denominador común del espacio. Un ejemplo situado en la época actual es el artista Edward Burtynsky, cuyas fotografías implican la representación del comportamiento humano en el paisaje colectivo mediante la actividad industrial. Esta idea se puede percibir en su proyecto fotográfico sobre China.

Este fenómeno de la industrialización, simboliza la creación de una base económica en torno a marcas comerciales y fábricas, cuya producción conlleva la movilización de un gran número de empleados y diferentes tipos de maquinaria pesada. El término de industrialización describe un enorme proceso consolidado en muchos países occidentales durante los siglos XIX y XX. En países en vías de desarrollo, este proceso no comenzó hasta la segunda mitad del siglo XX.¹⁹ Por lo tanto, a mediados del siglo XIX, todas las grandes ciudades se están transformando, lo que dio lugar a que en un breve periodo de tiempo se duplicara y triplicara la población de Londres y París, adquiriendo estas urbes una dimensión excepcional. Las ciudades que progresaban y crecían necesitaban nuevas infraestructuras, estaciones de ferrocarril, almacenes, fábricas, teatros, mercados y edificios suntuarios e institucionales que transformaron la fisonomía de la ciudad. Estas aportaciones de grandes masas edificadas, torres, chimeneas y puentes, reclamaron a su vez, otro tipo de espacios urbanos que ya no pueden basar su composición en efectos escenográficos o teatrales.²⁰ La trama de lo

urbano adquiere un matiz mucho más complejo y digno de ser investigado. Todo el periodo de transición que se produce a lo largo del siglo XIX se dirige hacia la modernidad. Se gesta la ciudad industrial, y con ella aparece un nuevo tipo de sociedad productiva y consumista. Esta situación, no sólo reportó progreso, sino también la llegada masiva de inmigración, con la consecuente superpoblación e insalubridad.

Desde el inicio del proceso industrial, en los países industrializados, la población, la economía, el bienestar y las ciudades, se han expandido de forma casi continuada, y la mayoría a un ritmo atropellado. El crecimiento se ha convertido en algo habitual. Al mismo tiempo, se contempla cómo la época de la modernidad estuvo marcada por procesos de crecimiento en todos los ámbitos, derivados de una serie de ideas y conceptos. Por lo tanto, el desarrollo de las urbes en la época contemporánea viene marcado por nuevas zonas de edificación, la urbanización, el auge constructivo, la ampliación de ciudades y la densidad.²¹ La extensión de los territorios y las construcciones arquitectónicas establecen coordenadas de significado que permiten desarrollar discursos artísticos. De hecho, podemos comprobar cómo la creación fotográfica contemporánea puede generar un análisis artístico especialmente crítico con las sociedades que definen nuestro entorno.

Por otro lado, el majestuoso desarrollo de la industria americana creó un clima favorable para que los artistas de este país se consagraran como un claro punto de referencia de la estética maquinista. Del mismo modo que comenzaba a ocurrir en Europa, a principios del siglo XX, algunos fotógrafos estadounidenses, comenzaron a demostrar una inquietante curiosidad por los nuevos complejos industriales que estaban surgiendo en aquellos momentos. Los fotógrafos Joseph Pennell o Alfred Stieglitz dirigieron sus miradas hacia las fábricas y los rascacielos, empleándolos por primera vez y sin precedentes, como tema explícito en la obra de arte.²² Así pues, el paisaje, tal como se conoce, puede ser interpretado como una consecuencia de la Revolución Industrial. La razón más evidente por la cual se piensa esto es la influencia de la tecnología, que ha alterado físicamente la tierra. Sólo necesitamos pensar en la agricultura transformada, en las minas a cielo abierto, los lugares donde se realizan pruebas nucleares, la deforestación de los árboles, o los sistemas de organización de carreteras y autovías. Simplemente, pensemos en el noroeste de New Jersey o Los Ángeles. Resulta casi imposible imaginar algún lugar del mundo (sobre todo en EE.UU.), en el que no encontremos alguna huella o rastro de productos o desperdicios industriales. Además, de forma muy significativa, nuestras expectativas de la naturaleza están condicionadas por nuestras experiencias como habitantes de una sociedad industrial moderna, ya que la propia sociedad implanta unos valores que se imponen por encima de la propia naturaleza.²³

1.2.1. La transformación urbana

Remontándonos en el tiempo, tomemos en consideración al arquitecto francés Le Corbusier, un gran aficionado a la fotografía de arquitectura. Este autor reúne y edita una serie de artículos llamados *Vers une architecture (Hacia una arquitectura)*, en los que incluye una secuencia de fotografías de arquitecturas industriales sin indicar su procedencia. Estas imágenes impulsaron un camino de sensibilidad hacia la fotografía de la arquitectura ingenieril e industrial, cuyo pionero había sido Philip Henry Delamotte. Las imágenes de Le Corbusier hacían referencia a los silos para grano y las fábricas que poblaban el paisaje agrícola e industrial del Nuevo Mundo, y se caracterizaban por una objetividad documental tal, que las acercaba de un modo un tanto paradójico a la abstracción.²⁴ La principal propuesta de los mencionados escritos de Le Corbusier, es la de defender que la arquitectura del siglo XX debe ser coherente con otros campos de creación humana que han sabido adaptarse a la nueva sociedad industrial y tecnológica, así como a sus necesidades y procesos productivos. La arquitectura se incorporará pues a la práctica fotográfica como motivo central de análisis y discurso artístico. Además, la arquitectura se convertirá en protagonista clave de la transformación urbana del paisaje. Este hecho queda notablemente reflejado en la creación fotográfica desarrollada durante el siglo XX. Cabe destacar el cortometraje *Manhatta*, de 1921 (fig. 1.3 & 1.4), dirigido por el pintor Charles Sheeler y el fotógrafo Paul Strand. Esta película, constituida por 65 fotogramas secuenciales, explora el paisaje de Manhattan, pudiéndose percibir en ella la transformación social y urbana de dicho paisaje. En este film se contempla el movimiento de masas de personas por las calles de la ciudad, exponiéndose la idea del tránsito continuo. La arquitectura de grandes rascacielos florece como una singular caracterización, haciéndose referencia a la vez a los trabajadores que la construyen. Las imágenes que aparecen derivan en cierto modo de una percepción abstracta, que queda reflejada en las composiciones que se pueden apreciar en este documental. De hecho, el fotógrafo Paul Strand, experimentaría en su obra cierta indeterminación formal, influenciando al pintor Edward Hopper. Por otro lado, el pensamiento de Strand también muestra interés por el empleo de la cámara como una herramienta de actuación social. Este artista fue uno de los fundadores de la Photo League, una asociación de fotógrafos que empleaban el arte como un notable impulso hacia una conciencia social y política. En los fotogramas de *Manhatta*, la sociedad se interpreta a través de lo industrial. Una referencia clave es el consumo de energía, lo que nos lleva a pensar en el petróleo como un elemento fundamental de la industrialización, a la vez que es un signo evidente de la transformación del paisaje.

A finales del siglo XIX, el petróleo definiría una nueva etapa de la historia energética. En apenas medio siglo, el petróleo sustituyó al carbón en sus usos tradicionales, incorporándose en los hornos industriales o, en la calefacción de las viviendas, aunque fue a través del transporte como el petróleo alcanzó un poder sustancial. Así pues, con el petróleo se ha fomentado el desplazamiento en los países industrializados, transformándose con ello todas las estructuras de la sociedad, y contribuyendo igualmente a una considerable transformación del paisaje. Por lo tanto, con la expansión del automóvil o la aviación, el petróleo se convierte en un fenómeno social muy relevante, con el que se abren nuevas perspectivas hacia una concepción ampliada del paisaje colectivo. Cabe destacar que a principios de la década de 1970, el petróleo importado representaba más del 60% de la energía consumida en Europa Occidental, y cerca del 75% en Japón. En torno al petróleo se definía todo el sistema económico establecido entre productores y consumidores. También es importante contemplar que la formación del petróleo es un proceso cuyo origen está muy lejano en

el tiempo. El petróleo que consumimos actualmente, se originó entre la era primaria y finales del terciario, aproximadamente en el periodo de -600 a -2 millones de años.²⁵



Fig. 1.3. Fotograma del film *Manhatta*. 1921.

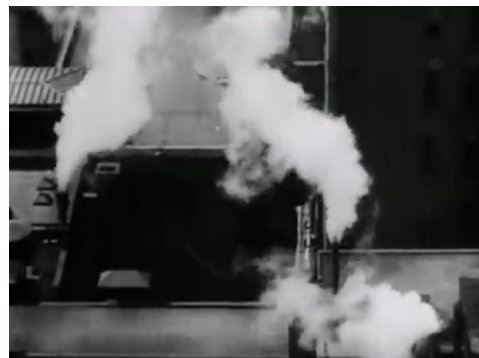


Fig. 1.4. Fotograma del film *Manhatta*. 1921.

Asimismo, dos importantes valores del progreso económico del siglo XIX, fueron la movilidad y la velocidad, ambos facilitados por las máquinas. El ferrocarril a vapor fue de las más importantes tecnologías que impulsaron a París y otras ciudades industriales hacia la modernidad. Las vías de este medio de transporte penetraron dentro de la urbe y conectaron su centro con la periferia, fomentando de este modo la expansión urbana con los nuevos barrios obreros.²⁶ Esta expansión alcanza su cima de transcendencia en el siglo XXI, hasta el punto de que casi se eliminan los límites urbanos de las ciudades. Por otro lado, con el uso acrecentado del transporte en automóvil, que comienza a principios de la segunda mitad del siglo XX, se incrementa la cultura del coche y la industria del turismo, especialmente, en EE.UU. De este modo, numerosos fotógrafos, entre los que se incluyen Ed Ruscha, Roland Partridge, Lee Friedlander, y Jeff Brouws, hicieron del automóvil un tema lo suficientemente importante como para investigar las auténticas verdades de la civilización en sus trabajos fotográficos.²⁷ El coche, instaurado como medio de transporte, definiría un nuevo paisaje social donde adquiere una relevancia cada vez mayor. El consumo del petróleo será uno de los aspectos que más ha trascendido en la actualidad, y que actúa como una importante cuestión en el análisis de los discursos fotográficos de determinados artistas contemporáneos. Además, la extensión de los automóviles tuvo como consecuencia grandes afluencias de vehículos de forma continua en el espacio, un aspecto, que nos induce a plantearnos la aparición de un nuevo orden. El orden del entorno colectivo nunca es el mismo, no debemos obviar que está en continua transformación, y esta variación dependerá principalmente del uso que el hombre hace de los nuevos mecanismos de producción y consumo. A través de esta reflexión se advierte una sociedad cada vez más mecanicista. La industria y la máquina configuran un nuevo concepto de existencia humana.

El 28 de mayo de 1965, el artista estadounidense Thomas Barrow, escribió en una de las anotaciones para su tesis la siguiente afirmación: "Ahora hay 86.000 coches en la carretera y el próximo año se sumarán 6.000.000 más."²⁸

Durante el periodo comprendido entre 1927 y 1930 se extendió por muchos ámbitos del conocimiento, entre ellos el de las artes visuales, la "sensación de estar en la época de la máquina". Tanto las fotografías de los precisionistas, como la obra de pintores de la talla de Charles Demuth, contribuyeron a reflejar lo que ya era una realidad en la sociedad americana, donde el motivo industrial estaba fuertemente arraigado en el imaginario colectivo.²⁹ Precisamente, en 1932 se organiza en la Albright Gallery de

Nueva York, la muestra *Photography at Home and Abroad* (Fotografía en casa y en el extranjero); y un año después, la exposición *International Photographers* (Fotógrafos internacionales), en el Brooklyn Museum, donde la fotografía plantea un enfoque en consonancia con las arquitecturas industriales y vernáculas.³⁰ La trascendencia de la máquina quedaría reflejada años más tarde por el pensamiento del historiador Leo Marx, quien en su libro *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (La máquina en el jardín: la tecnología y el ideal pastoral en América), de 1964, describe la reacción del siglo XIX hacia la era en la que emergen maravillas de la industria y la ingeniería. Según expresa el propio autor:

El sobrecogimiento y la veneración una vez reservados para la Deidad y más tarde concedido sobre el paisaje visible está dirigido hacia la tecnología, o más bien a la conquista de materia tecnológica.³¹

Venerando a la máquina, Marx postula sobre el comportamiento tecnológico que nos acecha. Esta idea nos lleva a pensar en el paisaje industrial, tema clave para muchos artistas del siglo XX, quienes se dedicaron a la observación de las grandes obras de ingeniería (como las presas y los aeropuertos). Estas estructuras, se caracterizan por la inmensa escala que presentan, que dan lugar a nuevas configuraciones espaciales del terreno. Teniendo en cuenta las grandes masas de tierra y agua que se involucran, las imágenes resultantes pueden contener una inesperada información estética a la vez que narrativa. De los proyectos artísticos que surgen a través de esta idea se pueden extraer conexiones que permanecen invisibles en la semántica convencional del espacio.³² Dichos vínculos apuntan hacia una mirada más profunda y analítica respecto al contenido de las obras. La dimensión estética de la superficie del espacio puede determinar una condición narrativa, que entre en consonancia con otras ciencias o disciplinas como la sociología, la antropología o la filosofía. Se conoce que la importancia de la fotografía siempre ha trascendido más allá de los límites de su propia naturaleza artística, debido al poder de información de la imagen, y a su función representativa actuando como una herramienta científica y como objeto de reconocimiento en los estudios antropológicos y etnológicos. La fotografía por tanto permite ampliar nuestra mirada en diferentes perspectivas, haciendo posible conjugar un diálogo entre ésta y otras materias de estudio para el conocimiento de nuestra propia historia, y además, está inscrita en el entorno que compartimos y creamos individual y colectivamente. De este modo, se establece un fuerte punto de vista relacional, una consideración sugerente en el ámbito creacional. Como apunta el filósofo y sociólogo Jean Baudrillard: "Todo mensaje tiene ante todo la función de remitir a otro mensaje."³³ Por lo que, la semántica de la imagen fotográfica de paisaje no posee una dirección única, sino que por el contrario: se expande por diversas ramas del conocimiento humano. En este sentido, la arquitectura y la industria poseen la capacidad de establecer lazos de este tipo con la sociología, o de un modo más directo, con la propia historia.

A raíz de la idea expuesta, resulta esencial considerar un escrito del fotógrafo Thomas Barrow, alguien a quien ya hemos mencionado anteriormente. En uno de sus diarios, que comprende el periodo entre 1962 y enero de 1965 (fig. 1.5), este autor desarrolló la siguiente reflexión:

El sometimiento inhumano de los hombres a la máquina

Ellos se sitúan como un elemento pasivo, viéndolo todo correr, mirando con sus Engañosos Ojos. Ojos que llaman al dulce, el café, los refrescos. Pero detrás de estos ojos se esconde una mente carnívora fría, cruel y calculadora, esperando el día en que se pueda someter al hombre a todas las torturas que esos ojos han sufrido. Empujando, tirando, su piel brillante, lacerante.

En realidad estamos en su poder ahora, tantos rostros vacíos crean estos monstruos disfrazados. Estas conchas de los hombres están experimentando su propia tortura privada en una rutina diaria, gobernadas por máquinas oscuras que imprimen un sistema de intercambio para mantener a esas pobres almas huecas esclavizadas.

Oh! Oh! Estamos tan ciegos. Si pudiéramos simplemente reconocer los signos de la llegada de la humanidad. Cuando ocasionalmente una máquina mutila a su operador, o corre destruyendo todo a su paso, o uno va a la huelga hasta obtener mejores condiciones de trabajo. Estas máquinas obstinadas son castigadas severamente por las fuerzas más altas del mundo mecanizado, por el exilio forzado al cementerio de estos amigos inhumanos, el depósito de chatarra. Debemos reconocer estas señales antes de que sea demasiado tarde, las atrocidades horribles de Hitler, Krusher, y Castro palidecerán junto a los placeres sádicos que las máquinas derivarán en la dominación del hombre.

Estas creaciones increíblemente humanas de ignorancia, irracionalidad, incluso tienen hospitales donde simples trabajadores reparan médulas espinales, arterias apelmazadas, y cristales de gafas rotos, por lo que estas máquinas pueden regresar a su infiltración insidiosa de nuestras vidas, nuestros momentos más privados, nuestro mayor santuario, el hogar. Y cuando alcanzan estos objetivos hacen una burla silenciosa de todo lo que hacemos.³⁴

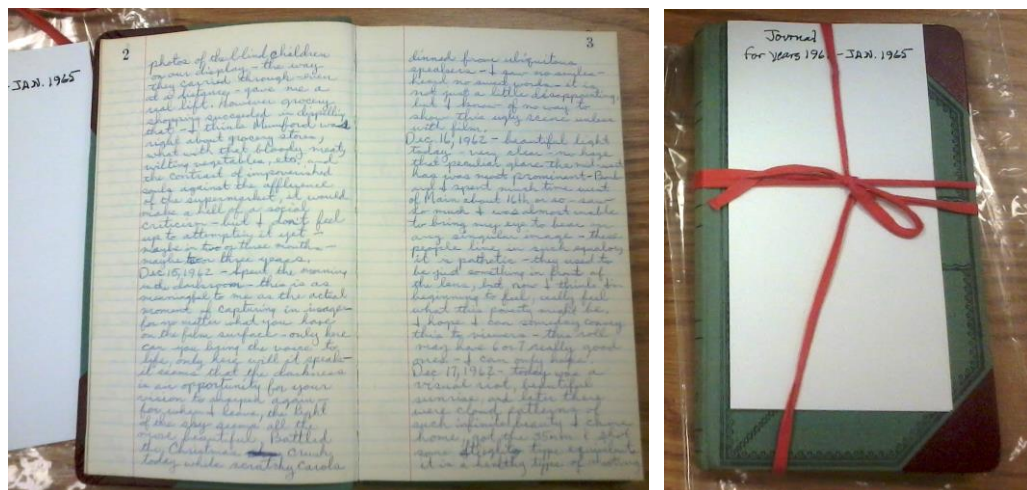


Fig. 1.5. Thomas Barrow. Diario (de 1962 a enero de 1965).

Por otro lado, el desarrollo de los lenguajes constructivistas de principios del siglo XX, ofreció la posibilidad de convertir las fotografías de arquitectura en objetos de propaganda. De este modo, la fotografía difundió la imagen de los primeros grandes conjuntos producidos por la incipiente arquitectura moderna.³⁵ Por consiguiente, la fotografía de arquitectura, posee un inicio paralelo a los movimientos de la modernidad en arquitectura, y constituye un vehículo para la transmisión y propaganda de los nuevos principios arquitectónicos. No obstante, resulta importante situar su origen en los trabajos de carácter documental, ya que muchos de los fotógrafos de arquitectura

han tenido su inicio en este campo.³⁶ El aspecto documental del paisaje es perceptible incluso en imágenes con una dimensión estética de abstracción, ya que dentro de una configuración abstracta de la fotografía, podemos encontrar, una conducta que especifique de manera racional determinadas teorías que implican a la realidad social del individuo. Aunque en la Documenta 6 recibiera su legitimación institucional, desde una perspectiva documental, la fotografía de arquitectura había penetrado en el mundo del arte desde los primeros momentos del conceptualismo, ajena a las consideraciones explícitamente artísticas. En Estados Unidos, fue el californiano Ed Ruscha quien inició este hecho con unos libros que consideraba como la “antifotografía”: *Twenty-six Gasoline Stations* (Veintiséis gasolineras), de 1962, *Some Los Angeles Apartments* (Algunos apartamentos de Los Ángeles), de 1965, y *Every Building on the Sunset Strip* (Todos los edificios en Sunset Strip), de 1966 (fig. 1.6).³⁷

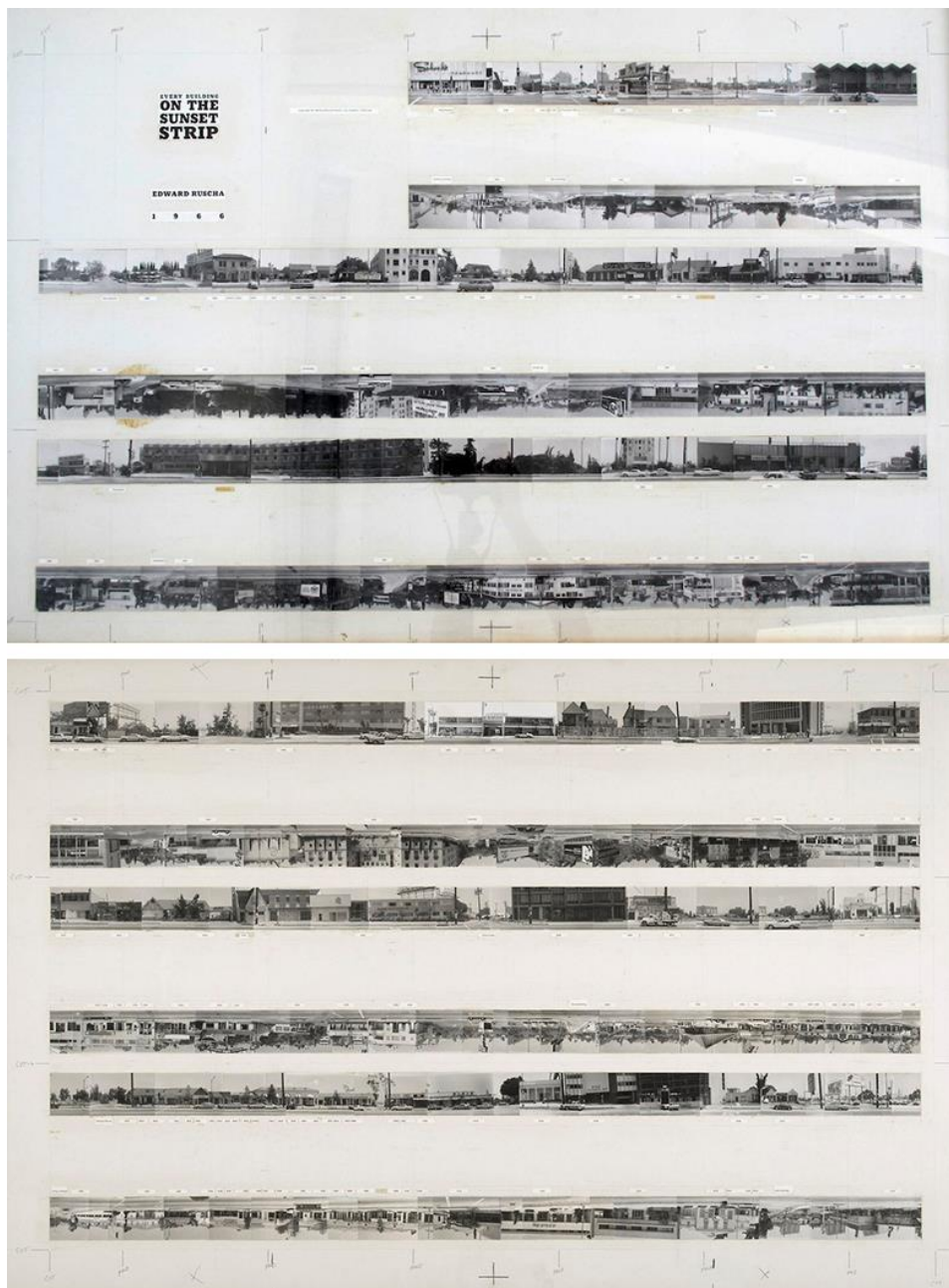


Fig. 1.6. Ed Ruscha. *Maquetas para Every Building on the Sunset Strip*. 1966. 2 impresiones en gelatina de plata.

Por otro lado, en el número de diciembre-enero de la revista *Arts*, entre 1966-67, Dan Graham publicaba unas secuencias fotográficas que fueron acompañadas por un interesante comentario sobre *Homes for America* (*Casas en América*). Estas imágenes muestran casas dispuestas en hilera, estandarizadas, que, siguiendo el método californiano, se multiplicaban por las diversas regiones del país, sin tener en cuenta las características regionales ni las diferentes identidades. En una ocasión específica, las localiza en Bayonne (Nueva Jersey), y propone una alteración de su monotonía y repetición “minimalista”, posibilitando así distintas variables tipológicas y cromáticas.³⁸

Tal es la contribución e influencia que alcanza la fotografía, que fue imprescindible para la emergencia del dinamismo de la abstracción figurativa en la arquitectura moderna.³⁹ La arquitectura toma una considerable importancia en el lenguaje artístico de la fotografía. Multitud de autores reflejan este hecho. Asimismo, la fotógrafa estadounidense Berenice Abbott, no sólo representó la arquitectura de la gran ciudad realzando sus cualidades, sino que también quiso dejar constancia de ello por escrito. Su artículo *Documenting the City* (*Documentando la ciudad*) constituye un análisis minucioso de la fotografía de arquitectura, y por lo tanto, de la ciudad. Tras una breve introducción, Abbott profundiza en aspectos de carácter técnico, finalizando con reflexiones de tipo sociológico e histórico que establecen un marco de referencia analítico de la fotografía arquitectónica de las grandes ciudades. Esta artista contempla la gran ciudad como lo haría un historiador. En su trabajo hay una gran pretensión de elaborar una crónica de la civilización. Sin embargo, no se trata solamente de documentar lo que existe en ese momento, esto no es suficiente, Abbott apostará además por una visión artística, que sea capaz de enfatizar el drama de la visión contemporánea.⁴⁰ Por otro lado, el fotógrafo americano Art Sinsabaugh, uno de los primeros estudiantes de Harry Callahan, impartió clases en el Institute of Design entre 1949 y 1957, antes de establecerse en la University of Illinois, en Champaign. Sinsabaugh comienza su trabajo maduro, a partir de 1961, intentando captar los planos del paisaje aparentemente tranquilo del centro de Illinois. El resultado se tradujo en sugerentes híbridos de purismo, documental y abstracción. En 1964, este artista comenzaría un proyecto de documentación de la ciudad de Chicago, que desarrolla durante tres años. Estas fotografías poseen un alto valor descriptivo, reflejado en la multitud de detalles que se aprecian visualmente. Existe además, un compromiso altamente abstracto, que se introduce en la unidad gráfica y geométrica de sus imágenes.⁴¹

Por otro lado, destacan los fotógrafos alemanes Bernd y Hilla Becher como los pioneros de la arqueología industrial, y asimismo, también lo hacen en el debate sobre las ruinas postindustriales. Un dato importante es, que estos artistas recurren al dispositivo por antonomasia del “conceptualismo” empírico-medieval: la visualización a través de las secuencias narrativas o topológicas de los motivos, también definidos como objetos de arquitecturas.⁴² Las imágenes del matrimonio Becher son registros visuales que no ponen solamente énfasis en la estructura formal de la arquitectura industrial en Alemania, sino que a la vez, evocan ciertas prácticas políticas de ordenación y planificación del paisaje natural e industrial. Para estos autores, la fotografía toma apuntes sobre la naturaleza humana y su entorno. Por lo tanto, los proyectos fotográficos que desarrollan, confrontan dos tipos de discursos: el de la representación formal tan apreciada por el planteamiento científico; y el que construye el sentido narrativo y estético, característico de la expresión artística.⁴³ Ambas funciones, representativa y expresiva, se complementan para proporcionar solidez conceptual a la imagen creada.

En sus “paisajes industriales”, los Becher fotografían las minas y los altos hornos desde una gran distancia, como elementos incrustados en el paisaje. Al contrario que en las representaciones detalladas de las torres y depósitos aislados, en las obras de las instalaciones completas se antepone las reflexiones sobre la estética de la imagen y la composición al interés documental.⁴⁴ Estos artistas realizan una fotografía objetiva, centrada casi por completo en las diferentes arquitecturas industriales. En sus imágenes, el motivo invade casi todo el espacio, reduciendo el enclave geográfico donde se encuentra y el contexto social. El motivo fotografiado queda aislado en el centro de la imagen, y separado de lo que le rodea; de este modo la estructura fotografiada se convierte en algo aún más “cosal”. Con esta fórmula de trabajo, estos autores evitan que las fotografías sean paisajes de la cultura industrial.⁴⁵ Justo el efecto contrario, producirán las obras de Edward Burtynsky algún tiempo después. Las fotografías de Burtynsky retratarán precisamente el paisaje de una nueva cultura, las acciones que lo transforman, y el comportamiento humano como principal generador de estas transformaciones. Sus imágenes están configuradas por composiciones generalmente abiertas, donde la idea de objeto único cosificado y centralizado queda eliminada. A diferencia de éste, y como un valor referencial a tener en cuenta, los Becher fotografían sus objetos industriales a modo de esculturas más que como paisajes propiamente dichos. Las fotografías en blanco y negro de los Becher representan edificios industriales y máquinas, torres de refrigeración, gasómetros, altos hornos, hornos de cal, elevadores de granos y factorías (fig. 1.7). Todas estas escenas se sitúan frente a un cielo gris pálido, con una luz delicadamente equilibrada, evitando fuertes contrastes, creando generalmente una gradación de varias sombras de grises en la fotografía. El punto de vista del fotógrafo, y por tanto del observador, está habitualmente posicionado exactamente en el centro de la imagen. Por otro lado, los edificios u objetos son mostrados con un enfoque nítido, mientras que otros detalles del mundo exterior, tales como coches o figuras humanas son evitados, así que la atención de la vista queda dirigida hacia un único punto focal: el propio tema. Tal y como exponen los Becher, esos temas toman el estatus de esculturas anónimas; éstos son básicamente edificios en los que el anonimato es reconocido como un principio de estilo. De hecho, su especial cualidad surge como consecuencia de la ausencia de diseño.⁴⁶

A partir de esta idea, descubrimos cómo existe una conciencia del paisaje como objeto, y del mismo modo también se podría hablar de la fotografía como un objeto de contemplación, de consumo o de apropiación. Esta consideración del paisaje y de la fotografía como una “cosa”, nos lleva hacia la dimensión de lo banal. Pero, a la vez, un objeto fotografiado, y en este caso un edificio, puede derivar en un carácter monumental. Por lo tanto, la monumentalidad y la banalidad son posibles interpretaciones en una misma imagen. La fotografía se convierte en un objeto de importancia social, pero al mismo tiempo es un objeto frágil, un fragmento de papel que no representa más que un minúsculo instante de tiempo. Sin embargo, la potencia expresiva y comunicativa de las imágenes dignifica la escala de los acontecimientos reflejados en ellas.

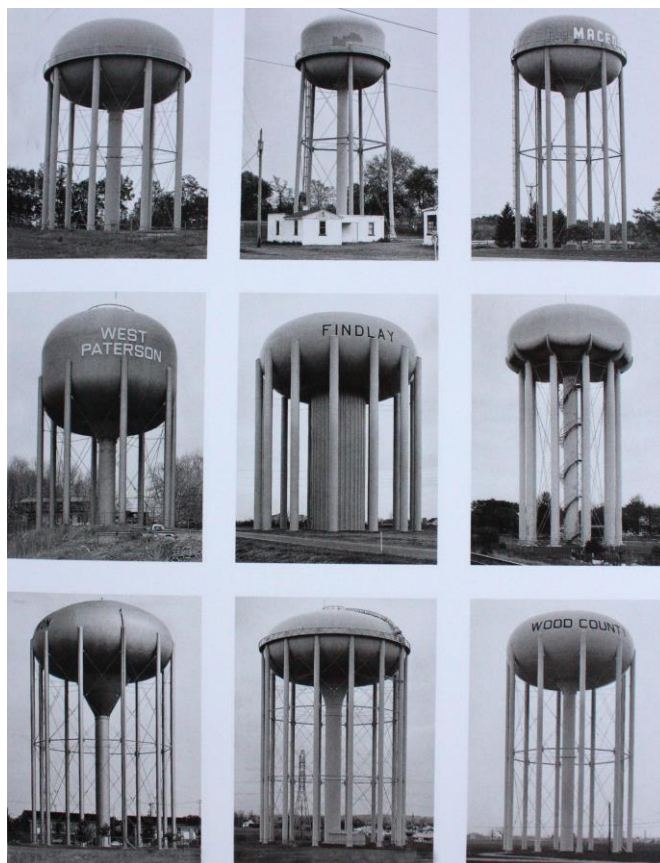


Fig. 1.7. Bernd & Hilla Becher. *Water Towers*, USA. 1974-83.
Tipologías de 9 fotografías en blanco y negro.

Las “esculturas anónimas” de los Becher, nos hablan además del anonimato del paisaje. Del mismo modo, podríamos reconocer este aspecto en la configuración de vida actual, ya que en el mundo de hoy, en ocasiones, el ser humano se vuelve sustancialmente anónimo. También se concibe la presencia física del individuo como algo prescindible, sobre todo en el siglo XXI, donde la tecnología, cada vez con más precisión realiza las funciones del hombre; llegando el entorno a convertirse en una progresiva despersonalización. Los Becher emplearon el nombre *Anonymous Sculptures: Comparative Forms of Industrial Buildings* (*Esculturas anónimas: formas comparativas de los edificios industriales*), para su exposición en la Kunstakademie Düsseldorf, en Julio de 1969. Su forma de presentación, incita a una visión comparativa y diferencial de ver las cosas. Su perspectiva comparativa fue conducida por sus frecuentes viajes a través de Europa y el norte de América. Se podría indicar que sus imágenes recuerdan a una particular era de la industrialización.⁴⁷ Los Becher, se convierten en un referente directo del trabajo fotográfico de los artistas contemporáneos estudiados en esta tesis, pues para ellos, la industria es un elemento clave del paisaje.

Centrándonos ahora en la arquitectura, hay que tener en cuenta que la transformación de la misma es una constante. Resulta interesante comprender esta situación a través de la construcción del Getty Center en Los Ángeles. Este podría ser el edificio en construcción más documentado desde que la fotografía fue inventada. También se podría considerar que se trata de la construcción del museo más documentado desde que Edouard Baldus fotografió el proceso arquitectónico del New Louvre (1855-57). La transformación que se va desarrollando durante el proceso de la edificación del Getty Center, es capturada por el fotógrafo estadounidense Joe Deal (fig.

1.8, 1.9, 1.10 & 1.11), cuyo máximo interés es expresar cómo el paisaje es transformado por la gente. Estas fotografías describen momentos transitorios, se revela cómo va cambiando el lugar. Dichas imágenes, además, son la huella de la manifestación humana que tiene lugar en un espacio concreto y de una forma determinada. Casi la totalidad de la obra de Deal, ha girado en torno a la transformación del paisaje. No obstante, su trabajo sobre el Getty Center, adquiere una significación más notoria en las fronteras entre el medioambiente y la construcción de la cultura. Las tensiones que surgen al respecto, son aún más evidentes en el proceso de transformación del edificio. A Joe Deal siempre le atrajo la idea de relacionar fotografía y arquitectura, lo que le lleva a consultar sobre cómo tratan el tema otros fotógrafos. Algunos referentes importantes para Deal son: las imágenes de Carleton E. Watkins; las de Andrew Joseph Russell, de la construcción de la Union Pacific Railroad, trazando las líneas que conecta este y oeste; las fotos de Lewis Hine del edificio del Empire State; y las fotos de Peter Stackpole del Golden Gate Bridge.⁴⁸

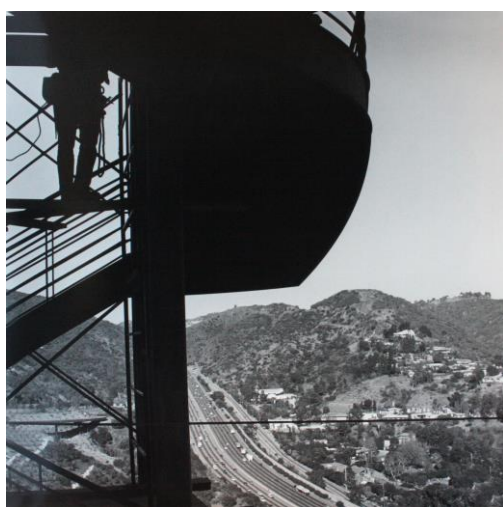


Fig. 1.8. Joe Deal. *Getty Center. Looking north from East building* (GII.13.94). Diciembre, 1994. Impresión en gelatina de plata.



Fig. 1.9. Joe Deal. *Getty Center. Looking south, Museum* (G9.6.96). Marzo, 1996. Impresión en gelatina de plata.



Fig. 1.10. Joe Deal. *Getty Center. Looking north, Restaurant* (G21.16.95). Diciembre, 1995. Impresión en gelatina de plata.



Fig. 1.11. Joe Deal. *Getty Center. Parking structure* (G2.17.92). Abril, 1992. Impresión en gelatina de plata.

Según expresa el propio artista: "Mi trabajo versa sobre la transformación del paisaje". "Mi interés está en las fronteras -las líneas de tensión- entre el medioambiente y la construcción de la cultura." Esta idea sólo puede ser comprendida por completo situándonos donde el propio Deal estuvo, e intentando percibir el poder interpretativo de sus fotografías. Resulta revelador a la vez que fascinante, descubrir cómo esas imágenes simbolizan el crecimiento y el cambio producido en el pensamiento del propio artista, del mismo modo que capturan la transformación del lugar.⁴⁹ Este lugar representa un reputado centro artístico y de investigación, albergando una excelente colección que nos permite tomar conciencia de la riqueza cultural que anida en sus instalaciones.

Al reflexionar sobre la alteración del entorno, resulta imprescindible concebir la idea de metrópoli que fue estudiada con ímpetu por alumnos de la Chicago School of Sociology. Una figura destacada al respecto es Robert Park, discípulo norteamericano de Georg Simmel, quien junto con sus colegas, investigó el tema en el famoso texto *The City (La ciudad)* de 1925. Fuerzas objetivas promueven a masas de individuos en movimiento hacia la concentración y la aglomeración, hacia la competencia, la invasión y la ocupación. Por otro lado el sociólogo americano Louis Wirth, a través de *Urbanism as a Way of life (El urbanismo como modo de vida)*, de 1938, define y formaliza una imagen de la densidad metropolitana destinada a perdurar hasta hoy. Este autor entiende la densidad como la concentración de individuos en un mismo espacio, significando este aspecto, según él, un estímulo crucial de la gran ciudad. Asimismo, la experiencia del individuo metropolitano en el espacio es de contagio permanente,⁵⁰ es decir, las cualidades son transmitidas mediante asimilación, a través de la participación de actividades en grupo, y este carácter colectivo se refuerza con el proceso evolutivo del paisaje.

Hacia la primera mitad del siglo XX, el americano Lewis Mumford fue el primero en advertir el paso de la metrópoli a la megalópolis. Conceptos como aglomeración informe, gigantismo, degradación, congestión, vaciamiento del medioambiente y supresión de la naturaleza definen una nueva dimensión espacial. Este proceso conduce a la idea de necrópolis (la ciudad de los muertos), a lo que Mumford contrapone, como esencia de la cultura de las ciudades, una posible “*estructura regional de la civilización*”, basada en la idea de sistemas locales interconectados y abiertos al mundo. Esta es una propuesta para desarrollar un nuevo “orden urbano”.⁵¹ La creación de un nuevo orden urbano trasciende más allá de los estudios urbanísticos y medioambientales, para instalarse en la dinámica creacional de la fotografía. Esta transformación del paisaje va sucediéndose de forma constante, y actualiza los distintos ámbitos de la existencia humana que explican el espacio circundante. En la actualidad, la constitución de un nuevo orden se rige en base al crecimiento sin forma que le imprimimos al mundo urbanizado, y también mediante la expansiva virtualidad que está introduciéndose en el entorno construido.

Entre 1880 y 1950, se van incorporando los primeros elementos que después explicarán la aparición de la posmodernidad: desde el aumento de la producción industrial y la difusión de los productos gracias a los progresos de los transportes y de las comunicaciones, hasta, la aparición de los grandes métodos comerciales que caracterizan al capitalismo, como el marketing, los grandes almacenes, la aparición de las marcas registradas, o la publicidad. Del mismo modo, la lógica de la moda comienza a calar de forma duradera y profunda en la esfera de la producción y el consumo de masas, imponiéndose sensiblemente, aunque no contaminará de manera real el conjunto social hasta los años 60. A partir de 1950, la producción y el consumo de masas dejan de

estar reservados para una clase privilegiada, apareciendo una sociedad cada vez más volcada hacia el presente. Ya no hay modelos prescritos para los grupos sociales, sino conductas elegidas y asumidas por el individuo.⁵² Podemos avistar una conexión temporal entre estos acontecimientos y el trabajo fotográfico de ciertos artistas, por ejemplo, el de los fotógrafos de la Düsseldorf School of Photography, ya que precisamente a partir de la década de los 60 se desarrolla un lenguaje artístico en la fotografía, que apunta, sobradamente, vínculos narrativos con respecto a lo que está aconteciendo histórica y sociológicamente. En los años posteriores a la guerra, se produjeron importantes fotografías urbanas en ciudades como Filadelfia, Chicago, San Francisco, o Los Ángeles. Aunque destacaría la ciudad de Nueva York, como el lugar y el tema dominante de la fotografía de paisaje urbano. El título *The New York School (La escuela de Nueva York)*, hace referencia a una exposición y libro muy influyentes de 1992, y a la vez define el estilo urbano de la fotografía americana de 1940 y 1950. El fotógrafo norteamericano Andreas Feininger, artista que creció en el ambiente de la Bauhaus, estudió arquitectura e ingeniería estructural, comenzando a indagar en la fotografía a partir de 1927. En 1934, Feininger desarrolló la técnica del teleobjetivo, que llegó a ser su marca registrada. Tras mudarse a Estados Unidos en 1939, el artista empleó esta técnica para expresar la vasta escala y el dinamismo de la América de posguerra. La revista "Life" publicó muchas de las fotografías compuestas por Feininger. *Fifth Avenue, New York (Quinta avenida, Nueva York)*, de 1949 (fig. 1.12), es una de las más famosas, en ella la lente evoca la eterna energía de la vida urbana mediante la transformación de la ciudad dentro de una colmena humana congestionada, y la actividad mecánica que se desarrolla.⁵³ El abarrotamiento de los individuos genera comportamientos colectivos que indican una transformación del paisaje. Asimismo, la constante actividad mecánica contribuye notablemente al desarrollo de la existencia humana.



Fig. 1.12. Andreas Feininger. *Fifth Avenue, New York*. 1949. Impresión en gelatina de plata.

El arquitecto catalán Ignàsi de Solà-Morales, en su publicación *Representaciones: de la ciudad-capital a la metrópoli*, de 2002, diferencia tres estructuras urbanas distintas: la ciudad-capital, la gran ciudad y la metrópoli. Según este autor, la “ciudad-capital” del siglo XIX es la ciudad de los grandes bulevares y espacios públicos, donde el capitalismo dio forma a la innovación. La “gran ciudad” de las primeras tres décadas del siglo XX, hace referencia a la ciudad de un capitalismo avanzado, de extensas redes de autopistas, descentralización hacia los barrios satélite y los suburbios, y finalmente, para Solà-Morales, la ciudad se transforma en una metrópoli en la década de los años 60. Lewis Mumford, en 1961, las llamará megalópolis. Por otro lado, Saskia Sassen, en 1991, llama ciudades globales a aquellas metrópolis que comparten el centro del poder mundial y forman parte de sofisticadas redes de información y capital transnacional.⁵⁴ Por tanto, se observa cómo el concepto de metrópolis se va transformando, dando lugar a distintas interpretaciones de la ciudad global. Por consiguiente, se va a ir conformando una nueva idea de paisaje acorde a las circunstancias acontecidas. Las nuevas ciudades, que acumulan la mayoría de la población, son el producto del urbanismo funcional dominante a nivel planetario. Dichas ciudades se van renovando en áreas metropolitanas que soportan urbanizaciones, parques residenciales, complejos tecno-mediáticos y comerciales, o vías rápidas de paso; determinándose así las nuevas estructuras que configuran y demarcan el territorio urbano.⁵⁵ Esta idea se verá fuertemente reflejada en la creación fotográfica actual, constituyendo estas imágenes un documento aclarativo esencial para comprender los cambios que se van produciendo en la construcción del paisaje actual.

La continua expansión del paisaje urbano es inminente. Esta idea, reflejada por diversos teóricos, es destacada por el arquitecto vienés Otto Wagner, quien a principios del siglo XX plantea la idea de la “Gran Ciudad Continua”. Este autor, cuando contaba con casi 70 años de edad, participó en el Congreso Internacional de Diseño Urbano de Nueva York en 1910. Wagner escribió *Die Grossstadt. Eine Studie über diese (La ciudad Grosz. Un estudio)*, un ensayo sobre la idea de metrópolis que se publicaría en 1911. Además, plantea en dicho escrito la “Viena del futuro” como una ciudad que crece sin cesar, produciéndose un crecimiento sin discontinuidades. En el año 1896, en *Moderne Architektur (Arquitectura moderna)*, Wagner escribiría:

Sin duda, puede y debe conseguirse que no se realice nada que sea visible al ojo sin que reciba la bendición del arte. Nunca se puede olvidar que el arte de un país es la escala con la que se mide, no sólo su bienestar, sino sobre todo su inteligencia.⁵⁶

Desde el punto de vista de otro campo científico, el biólogo y botánico escocés Patrick Geddes, escribió *Cities in Evolution: an introduction to the town planning movement and to the study of civics (Ciudades en evolución: una introducción al movimiento de planificación de la ciudad y al estudio de la educación cívica)*, en 1915, en cuyo trabajo el autor revela la causa del “urban sprawl” o dispersión urbana, presintiendo la megalópolis que llegaría. En su discurso, Geddes expone las significativas influencias que contribuyen a esta evolución del paisaje. En su artículo *The Valley in the Town (El valle en la ciudad)*, introduce la importancia del trabajo del hombre que modela la naturaleza, indicando cómo se desarrolla la articulación del territorio. Al autor le interesa profundizar en la idea de cómo el individuo erosiona y ataca su entorno.⁵⁷ Se sustrae pues la idea de que el diálogo funcional que el ser humano establece con el paisaje, generalmente, tiene consecuencias autodestructivas, producto del acelerado avance industrial que nos acontece.

1.3. La conciencia ecológica y social en el paisaje del oeste americano

En 1890 se creó el Parque Nacional de Yosemite, la primera reserva natural de Estados Unidos. Este acontecimiento no sólo generó una mirada nostálgica hacia un momento de plenitud natural, sino además la posibilidad de un lugar que aún haga el mundo tolerable al hombre.⁵⁸ La relevante magnitud del paisaje y la importancia de su conservación será un tema que trascenderá de manera notable en el tiempo, llegando a calar con fulgor en la creación fotográfica, así como en todas las artes plásticas. Del mismo modo, aspectos geográficos y medioambientales tomarán parte en el discurso artístico del paisaje, relacionándose de manera activa en la creación y documentación fotográfica. Esta actitud se irá desarrollando a lo largo del tiempo, cobrando esencial protagonismo los diversos proyectos de artistas contemporáneos. Se contempla así una visión reflexiva del paisaje, que implica una actitud mental a la vez que social. Al remontarnos al siglo XIX, se ha de destacar también la creación del Central Park en Nueva York, a cargo de Frederick Law Olmsted. Esta construcción se instaura dentro de la tendencia higienista que dominó el urbanismo en la segunda mitad del siglo XIX, donde ya se relacionaban con gran pragmatismo las cuestiones ecológicas con el desarrollo social y económico de la ciudad. Otro ejemplo destacable son las ciudades-jardín de Ebenezer Howard, quien en 1898, más allá del culto a la naturaleza dentro de la citada corriente higienista, concebía la ciudad como algo inherentemente malo, dominado por un ritmo nervioso e individualista, donde, según el propio autor, se había perdido la pertenencia a una “comunidad”.⁵⁹

Bajo el progresismo de la primera década del siglo XX, Theodore Roosevelt comenzó a mostrar una conciencia ecológica y de preservación de grandes espacios naturales. Además, el movimiento medioambiental, se estimuló mediante libros como *Silent Spring* (*Primavera silenciosa*), de Rachel Carson, en 1962 (fig. 1.13), concienciando a los americanos del peligro de los productos químicos industriales. Como consecuencia, en 1969, el empleo del pesticida DDT fue prohibido en áreas residenciales. El dilatado interés público en la ecología, dio lugar en 1970 al primer "Earth Day" (Día de la Tierra), creciendo el foco en años posteriores hacia asuntos como la lluvia ácida, el calentamiento global, derrames de aceite, o la erosión de la capa de ozono de la atmósfera. Estas amenazas al medioambiente, son señaladas en libros como *The Fate of the Earth* (*El destino de la tierra*), de Jonathan Schell, de 1982, que nos lleva a concebir el mundo en proporciones casi apocalípticas.⁶⁰ El gran experimento climático global en el que el ser humano interviene hoy día tiene sus inicios en el comienzo de la Revolución Industrial. Debemos ser conscientes de que las emisiones de gases de efecto invernadero, como el dióxido de carbono, el metano, el dióxido de nitrógeno, el clorofluorocarbono, o el vapor del agua, están calentando el planeta, y es un hecho que durante los últimos 150 años, la temperatura de la superficie de la tierra se ha elevado considerablemente.⁶¹

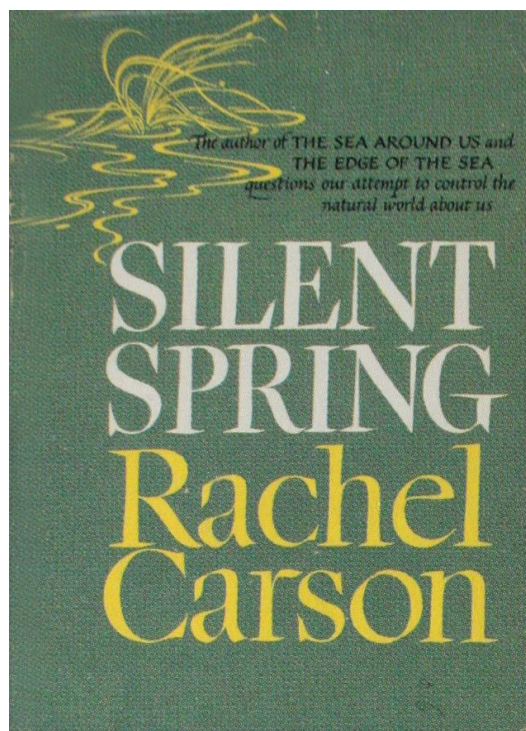


Fig. 1.13. Rachel Carson. *Silent Spring*. 1962.

Las consecuencias medioambientales del paisaje derivan de un ritmo de vida exacerbado, en el que intervienen múltiples agentes naturales y/o humanos. Ya en el siglo XIX, el ritmo de la ciudad adquiere un protagonismo especial, marcado principalmente por la industria del entretenimiento, el consumo y el turismo, valores que definían el tiempo libre. Todo ello proporcionaba distracción, y permitía que la clase trabajadora pudiera olvidarse de las escaseces económicas y la sobrecarga laboral.⁶² En cierta manera, hoy día encontramos una situación similar. Se intenta crear una imagen de la ciudad llena de entretenimiento (actividades de diversión, espectáculos) y con una estética atrayente, una imagen del mundo que no es consciente a veces, de que existen clases medias o bajas. Existen multitud de escaparates y anuncios, cuya accesibilidad la posee primordialmente la clase social con poder adquisitivo. Estamos tratando por tanto con una economía de prestigio, idea que no se ha extinguido con el paso del tiempo, sino que permanece a lo largo de la historia. De hecho, Saskia Sassen aborda este tema en un artículo del periódico *El mundo*, publicado el 12 de junio de 2012. Esta socióloga deja constancia del desequilibrio creado en el poder económico de la sociedad. Se puede observar este aspecto en la siguiente información: en 1980, el 1% más rico de Nueva York se llevaba el 12% de los salarios; en 2012, se lleva el 40%. Así es cómo el empobrecimiento de las clases medias ataca la lógica urbana, destruyendo aquellos valores que han hecho que las ciudades sobrevivan durante miles de años. Todo este sistema de información y datos generalmente no queda expuesto de manera explícita al mundo, sino que se encuentra enmascarado por la dinámica ambiental publicitaria y del espectáculo que se muestra. La fotografía, sin embargo, con su carácter altamente documental y creativo, destapa las verdades escondidas tras la cortina propagandística de atracción visual. A lo largo del tiempo, la imagen fotográfica ha sido un registro de la historia y del paisaje social; la época contemporánea se convierte más bien en un ensayo de lo real, debido a las tecnologías de modificación que se introducen de forma casi inapreciable en la creación. En

cualquier caso, la fotografía nos facilita ver y percibir aquello que en ocasiones nos oculta la teatralización del mundo. De ahí la axiomática importancia que tiene el lenguaje fotográfico en cuanto a la hibridación que se produce entre lo artístico y lo social.

En los años siguientes a la primera guerra mundial, la ciudad, junto con las nuevas tecnologías de la comunicación y el transporte público, llegará a ser el punto central de una cada vez más acelerada vida moderna. Hasta finales de los años 30 prevaleció una confianza extendida en la ciudad moderna, pero tras la segunda guerra mundial esta utopía social modernista dio paso a la desilusión y a versiones visuales de aislamiento, así como a una búsqueda humanística para un encuentro con el otro. A partir de ese momento, muchos fotógrafos percibieron la calle como un indicador de la condición de la sociedad.⁶³ La calle representa el espacio urbano, cuyo engranaje esencial es la sociedad, por lo que el resultado alcanzado mediante la fotografía anuncia la idea de paisaje social. A principios del siglo XX, se observa la importancia de artistas como El Lissitzky y Aleksandr Ródchenko, cuyo objetivo principal no era crear "arte" de la manera tradicionalmente concebida, ni forjar un estilo personal distintivo. Por el contrario, ellos usaban la fotografía proponiendo una hibridación de significados, en virtud de una revolución perceptiva. Con esta postura, estos artistas querían sentar las bases para un nuevo orden social. Se trataba de lograr una "desfamiliarización", mediante técnicas inusuales y puntos de vista poco comunes, reinventando de este modo el mundo visible.⁶⁴

1.3.1. El discurso fotográfico medioambiental y social

La generación de fotógrafos en la que se incluyen Diane Arbus, Garry Winogrand y Lee Friedlander estuvo fuertemente interesada en lo que se llamó "Social Landscape" (Paisaje social). Esta expresión fue empleada primero aparentemente como una etiqueta estilística en 1966, en la exposición de Thomas Garver *Twelve Photographers of the American Social Landscape (Doce fotógrafos del paisaje social americano)* en "Rose Art Museum of Brandeis University". Del mismo modo, otra exposición colectiva, *Towards a Social Landscape (Hacia un paisaje social)*, cuyo curador fue Nathan Lyons, se inauguró en la "Eastman House" al final de ese mismo año. Friedlander y Winogrand, estaban incluidos en ambas exhibiciones, y además, fueron destacados con Diane Arbus en la importante exposición *New Documents (Nuevos documentos)*, en el Museum of Modern Art en 1967. Con motivo de la exposición, Nathan Lyons publicó en 1960 su libro y catálogo *Towards a Social Landscape (Hacia un paisaje social)*.⁶⁵ Lyons, en su trabajo como artista, también estuvo bastante interesado en los complejos códigos simbólicos del paisaje social. Así pues, entre 1962 y 1974, orientó sus objetivos a capturar fragmentos alusivos de la experiencia ordinaria del día a día. Otro fotógrafo profundamente sumergido en la estética espontánea de la fotografía de calle, para explorar el paisaje social, fue Joel Meyerowitz, quién empezó a fotografiar profesionalmente a partir de 1962, inspirado principalmente por el trabajo de los artistas Robert Frank y Garry Winogrand. Por otro lado, las fotografías de Tod Papageorge y Henry Wessel, reflejan además soberanamente diversos enfoques formales hacia el paisaje social. En 1964, Papageorge llegó a ser amigo íntimo de Winogrand y Meyerowitz. Su imagen *New York Pier (Embarcadero de Nueva York)*, de 1976 (fig. 1.14), sobre las celebraciones del Bicentenario de Estados Unidos en el puerto de Nueva York, presenta una infinitud aparente de información. Sin embargo, su abundancia de datos visuales es extremadamente desorientadora, parece que lo vemos todo pero a la

vez, tenemos dificultad para dar sentido a lo que está representado con tan exhaustiva precisión.⁶⁶ Cuando existen demasiados detalles, es difícil discernir la compleja representación del espacio. Una actitud similar domina el entorno contemporáneo, en el que cada vez nos empeñamos en añadir más elementos que saturan con un despliegue de medios el paisaje colectivo.



Fig. 1.14. Tod Papageorge. *New York Pier*. 5 de julio, 1976. Impresión en gelatina de plata.

En otra instancia tenemos el trabajo de Ruscha y los Becher, que ilustra un importante aspecto del arte de finales de 1960 y de la década de 1970: la noción de la fotografía como evidencia o como un modo de invención visual.⁶⁷ La fotografía de paisaje se convierte pues en una huella humana, a través de la cual se producen nuevas invenciones visuales. La imagen fotográfica es pura invención, y su función documental deriva de un proceso interpretativo de creación. Del mismo modo, el discurso medioambiental se introduce en los proyectos de fotografía de paisaje para reforzar la idea de huella y transformación. Cabe destacar que el paisaje americano adquirió un nuevo significado en la década de 1960, debido al movimiento generado acerca de los efectos del medioambiente, del rápido crecimiento de la población y del desarrollo industrial. El temprano rol de la fotografía como un significado de persuasión política en la causa de la conservación, fue ejemplificado por el trabajo de Ansel Adams, Eliot Porter, y el "Sierra Club". El "Sierra Club" empezó a publicar libros de fotografía de gran formato en 1960, comenzando con *This is the American Earth* (*Esta es la tierra americana*). Esos volúmenes establecieron a Adams y Porter como los artistas mejor conocidos de paisaje de su generación y popularizaron un redentor, incluso sagrado, sentido del paisaje Americano.⁶⁸ *This is the American Earth*, publicación que incluye el texto de Nancy Newhall, junto con las imágenes de Ansel Adams, fue diseñado para influenciar al público hacia una conciencia conservacionista de los espacios abiertos que quedan en el paisaje de América. Un hecho interesante es que en 1936, Ansel Adams sería enviado a Washington, D.C. para ejercer presión política en la fundación del

"Kings Canyon National Park", empleando sus fotografías como evidencias fundamentales en la creación de esta realidad.⁶⁹ Cabe destacar también que en 1962, Eliot Porter publica *In Wildness Is the Preservation of the World* (*En el estado salvaje está la preservación del mundo*) (fig. 1.15), que junto con la publicación *Silent Spring*, de Rachel Carson, revelan la capacidad de la fotografía para embellecer incluso el fenómeno más feo. La escritora americana Rebecca Solnit declaró que la verdad ecológica es narrada en *Silent Spring* como una pesadilla en la que todo está conectado, haciéndonos pensar que nuestra imprudencia con el uso de los productos químicos nos perseguiría durante décadas.⁷⁰ La obra de Rachel Carson refleja el interés de la escritora, naturalista y científica, por la conservación medioambiental.

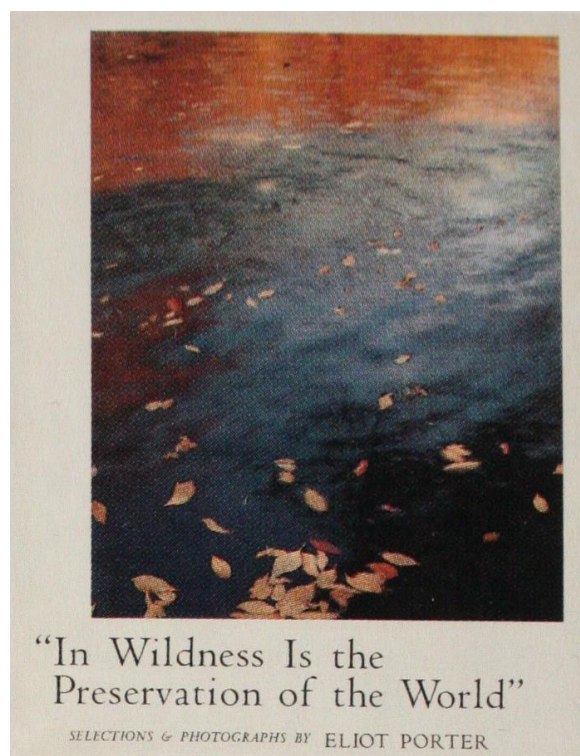


Fig. 1.15. Eliot Porter. *In Wildness Is the Preservation of the World*. 1962.

Resulta pues fundamental, subrayar el trabajo que Ansel Adams y Eliot Porter desarrollan en el Oeste americano. El trabajo maduro de Ansel Adams se caracteriza por una técnica meticulosa y una exaltación dramática del mundo natural. En su obra *Old Faithful Geyser* (*Géiser Old Faithful*), de 1942 (fig. 1.16), en el Parque Nacional de Yellowstone, Adams visualizaba el paisaje del Oeste americano como un espacio de una belleza asombrosa, y normalmente sin tocar por la mano del hombre, de gran pureza. Consecuentemente, la popularidad de su trabajo fue en parte el resultado de su visión romántica,⁷¹ lo cual se puede observar en sus fotografías *Clearing Winter Storm, Yosemite National Park, California* (*Tormenta de invierno, Parque Nacional de Yosemite, California*), de 1944 (fig. 1.17), y *Moonrise, Hernandez, New Mexico*, (*Salida de la luna, Hernández, Nuevo México*) de 1941 (fig. 1.18).



Fig. 1.17. Ansel Adams. *Clearing Winter Storm, Yosemite National Park, California*. 1944. Impresión en gelatina de plata.



Fig. 1.18. Ansel Adams. *Moonrise, Hernandez, New Mexico*. 1941. Impresión en gelatina de plata.

Un elemento clave en su lenguaje artístico es la sublime y dramática luz que domina en sus imágenes. Ansel Adams concibe el paisaje como un acontecimiento, algo efímero y un drama continuo. En este sentido, el protagonismo del drama es la luz, que para Adams significa el agente vital que renueva continuamente nuestra experiencia del mundo.⁷² Durante la década de 1940 y en lo sucesivo, Adams desarrolló una producción de imágenes de gran riqueza tonal, construcciones naturales con un componente dramático caracterizado por su particular uso de la luz. Estas obras se inspiran en narrativas anteriores al Romanticismo, y en los conceptos de terror y pavor de lo sublime del mundo natural, una práctica que reconocemos también en las pinturas de los artistas de la Hudson River School. El artista Thomas Cole es un importante representante de la citada escuela, cuyas pinturas se enmarcan dentro de un grupo de obras caracterizadas por esa temática de la luz. Así pues, a través del conector plástico de la luz, se establece un vínculo entre los artistas de la Hudson River School y el lenguaje fotográfico de Ansel Adams. Este elemento se introduce de forma protagonista en las imágenes de Adams, proporcionándonos además una conexión emocional con la naturaleza. Sus imágenes nos conducen hacia una conciencia colectiva del medioambiente del que formamos parte, y el cual debemos proteger. Lo que pretendía Ansel Adams era encajar las piezas del mundo en el orden correcto, y a través de la fotografía, transformarlo en imagen. Su vida fue una exploración continua marcada por la búsqueda de significado, orden, belleza y redención. La dimensión espiritual y dramática de la luz en sus imágenes, trasciende hacia un estado de conciencia humana que nos permite apreciar el valor de la naturaleza, aquella, que él quería comprender. Actualmente, el drama aparece en la interrelación del ser humano con su entorno, y en la capacidad de transformación que el individuo ejerce sobre el medioambiente. Resulta crucial confiar en la existencia de una conexión espiritual con el paisaje, tal y como Ansel Adams demostraba a través de su proceso de creación. La definición de arte para Adams fue la siguiente:

El arte es tanto amor y amistad como entendimiento, el deseo de dar. No se trata de caridad, sino la entrega de las cosas, que es más que bondad, es la entrega de sí mismo, que significa recibir y entregar la belleza, el camino hacia la luz, hacia el interior de la conciencia del espíritu. Es una recreación en otro plano de la realidad del mundo; las realidades trágicas y maravillosas de la tierra y los hombres, y de todas las interrelaciones de éstos.⁷³

Estas palabras están recogidas del film *Ansel Adams. A documentary Film (Ansel Adams. Una película documental)*, dirigido por Ric Burns en 2002. Ansel Adams define el arte como una relación de amor, amistad y comprensión, un proceso en el que da y recibe belleza. En este sentido, fotografiar el paisaje significa ir más allá, recreando la realidad paisajística y las interrelaciones humanas que la configuran. Este proceso de reconocimiento en la creación, implicaba largas horas e incluso días de trabajo. De hecho, Ansel Adams exploraba el mundo con su cámara los siete días de la semana, sin concederse descanso ni vacaciones. Asimismo, su búsqueda de una naturaleza prístina lo llevó a manipular sus negativos, eliminando cualquier huella humana inoportuna. Se podría decir que aproximadamente un 40% del proceso fotográfico ocurría en su laboratorio, hasta lograr su primera impresión del negativo. Él no quería mostrar la naturaleza tétrica del progreso percibida en las ciudades. Observando el entorno urbano, Ansel Adams era muy consciente de cómo el ser humano estaba transformando el paisaje, y él no quería expresar esa imagen, sino conducir nuestra atención hacia una naturaleza virgen.

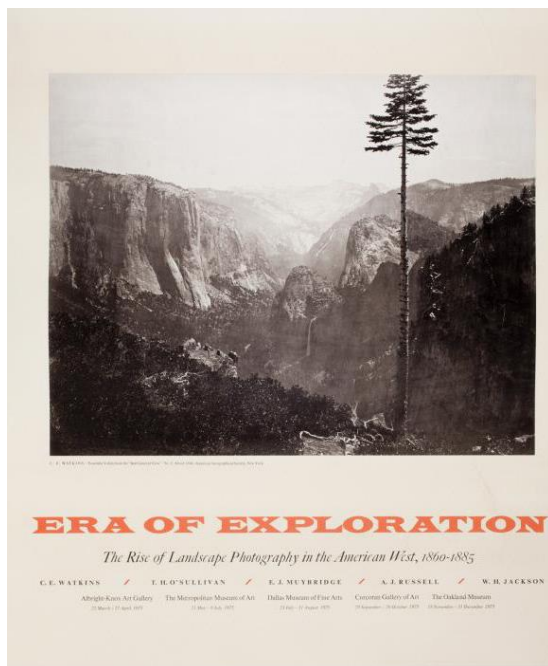


Fig. 1.19. *Era of Exploration: The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885.*

El Metropolitan Museum of Art y la Albright-Knox Art Gallery, de Búfalo, organizaron una exposición de gran reconocimiento: *Era of Exploration: The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885* (La era de la exploración: la consolidación de la fotografía de paisaje en el Oeste americano, 1860-1885) (fig. 1.19). El título hacía referencia a la edad de oro del puro paisaje, definida por aquellos fotógrafos que salían al aire libre, aunque no para fotografiar ciudades y pueblos, o la vida diaria de las personas desarrollando sus trabajos. Estos fotógrafos centraban su atención en el patrocinio y otros aspectos comerciales de la fotografía.

El catálogo de la citada exposición está formado por capítulos analizan y distinguen los estilos de los cinco maestros: Carleton E. Watkins, Timothy O'Sullivan, Eadweard Muybridge, A. J. Russell, y William Henry Jackson.⁷⁴ En el siglo XX, el trabajo del fotógrafo californiano Watkins (fig. 1.20), llegaría a definirse por la conservación de los recursos naturales. Por otro lado, entre 1867 y 1874, Timothy O'Sullivan (fig. 1.21) le acompañaría a varias expediciones científicas, con la intención de recabar datos para la explotación y el desarrollo de los territorios del suroeste que fueron arrebatados a México dos décadas antes. Sullivan, expresará la imagen poética del desierto y de la tierra baldía, de una belleza casi sublime.⁷⁵

Carleton E. Watkins fotografió el Parque Natural de Yosemite para la revista *California Geological Survey*. Su extensa producción fotográfica alberga la ruta del ferrocarril hacia Tucson, la temprana industria agropecuaria de Kern County, y el distrito de minas de Comstock en Nevada. Su carrera artística se desarrolló prácticamente en paralelo a la de Jackson y O'Sullivan, compartiendo con ellos los intereses políticos y comerciales del momento. Aunque, presta decir que el fotógrafo Watkins, permanecía durante más tiempo en un lugar y su vida fue más longeva que la de O'Sullivan. Estas circunstancias le permitieron producir lo que algunos consideran sus obras más prominentes, como es el caso de sus fotografías de las minas de California. Durante décadas depuró una mirada realista centrada en las operaciones de minas de oro hidráulicas de las laderas de la Sierra. Mientras que incrementaba la atención pública hacia el valle de Yosemite como un lugar protegido, lo sublime de las operaciones mineras perdía progresivamente su atractivo, ya que el poder destructivo de esos mecanismos hidráulicos sobrecogía al público.⁷⁶ La potencia transformadora de los procesos industriales ha ido aumentando con el paso del tiempo, y ha modificado cada vez más la percepción del paisaje que tenemos en la actualidad.



Fig. 1.20. Carleton E. Watkins. *The Dalles, Oregon*. 1868. Impresión a la albúmina.



Fig. 1.21. Timothy O'Sullivan. *Entrance to Black Canyon, Colorado River, from Above*. 1871. Impresión a la albúmina.

Cabe considerar, que más allá del antiguo impulso del artista por hallar su propia superficie de terreno sin ocupar, existe una razón más profunda por la que los fotógrafos del Oeste americano encuentran cierta dificultad para crear nuevas imágenes: el país no es de ellos, metafóricamente hablando, se podría percibir como un museo público. Así pues, uno descubre tales tesoros públicos con un sentido de respetuosa retirada. Encontramos pues la belleza, sólo donde el hombre no ha vivido o pasado, y llevamos a cabo una labor de preservación de lugares donde la naturaleza podría sobrevivir, pudiendo ésta ser visitada por los hombres bajo unas condiciones y supervisión adecuadas. Hablamos de una postura que comienzan a adoptar los fotógrafos, demostrando una atención respetuosa hacia lo que permanece vivo, incluso si tiene cicatrices humanas. Manteniendo dicha relación con la naturaleza, la atención se transformará en afecto y el afecto en medida de competencia. De este modo, se podría aprender a vivir, no simplemente en la tierra, sino también con ella.⁷⁷ Resulta revelador cómo los fotógrafos se adaptan al medio, y exploran, a través de sus imágenes, los particulares cambios que el paisaje ha experimentado. Pensemos ahora en cómo los desiertos aparentemente vacíos del Oeste americano, en la década de los 40, fueron identificados por el Departamento de energía de los Estados Unidos, como asentamientos ideales para la investigación altamente clasificada. Estas investigaciones incluían detonaciones por debajo y por encima del nivel del suelo. Multitud de fotógrafos, incluyendo Michael Light, Sharon Stewart y Yang Yongliang, han emprendido proyectos que investigan el espectáculo visual de la atmósfera así como las políticas medioambientales de experimentación nuclear.⁷⁸ El paisaje nunca dejará de ser un continuo experimento de las fuerzas del hombre y de la naturaleza, y es el artista, comprometido con este hecho, quien fotografía la alteración del paisaje, reinventándolo constantemente. Según expresó J. B. Jackson: "El mejor lugar para encontrar nuevos paisajes es el Oeste". La novedad de estos paisajes se construye a través de los títulos *The New West (El nuevo oeste)*, de Robert Adams y *New Industrial Parks (Nuevos parques industriales)*, de Lewis Baltz, e incluso mediante el libro anual de fotografía *Time/Life (Tiempo/Vida)*, de 1977, en cuyo capítulo *A Return to the Classic Landscape (Un regreso al paisaje clásico)*, se expone cómo Robert Adams, Nicholas Nixon, y Stephen Shore, fijan sus miradas en el entorno construido en el presente. En este capítulo, Adams es descrito como un medioambientalista ardiente que denuncia la urbanización de mala calidad de las tierras que él ama.⁷⁹

El 24 de abril de 1980, Ansel Adams pronunciaría un discurso ante el subcomité del senado de parques, recreación y fuentes renovables. Su testimonio fue revelador, tal y como puede apreciarse en el siguiente extracto de su conferencia:

Mi nombre es Ansel Adams, yo vivía en Carmel Highlands, California, en el extremo norte de la magnífica costa de Big Sur. He vivido allí durante casi dieciocho años, (~~menos un mes~~). Soy fotógrafo, escritor y profesor. Comparezco hoy como un ciudadano privado, y no estoy representando a ninguna organización. ~~He viajado a cada rincón de América y he fotografiado durante más de cincuenta años la extraordinaria belleza de nuestra tierra desde Alaska hasta los montes Apalaches, desde la costa de Maine hasta el desierto de California. Durante casi dos décadas, he tenido el enorme privilegio de regresar a Big Sur. Seguramente no existe una línea de costa más bella y espiritualmente edificante en esta tierra. Este es en mi opinión, un hecho bien conocido que he sido un ferviente conservacionista durante más de 60 años.~~ Espero que se sepa bien que me preocupo profundamente por mis amigos y compañeros residentes del Condado de Monterey. Todo el propósito de mi esfuerzo aquí es preservar la costa Big Sur- esta fuente

imparable de belleza natural para todos nosotros y para las generaciones futuras. Creo que muchos de nosotros vivimos en el Condado de Monterey porque amamos esta tierra y esta costa, y los lugares agrestes, vírgenes, que son cada vez más raros en la América urbanizada. La costa Big Sur es un tesoro nacional (para ? que todos los americanos la disfruten), y todos nosotros nos beneficiaríamos de su protección. En respuesta a la cuestión "¿cuál es el área Big Sur?" puedo responder citando al pintor Francis McComas, quien la llamó "... El mayor encuentro de la tierra y el agua en el mundo". Él estaba describiendo específicamente Point Lobos State Reserve (a unas dos millas al norte del límite del área Big Sur). La zona Big Sur proporciona importantes oportunidades para practicar senderismo, montar a caballo, pescar, y más significativamente, la inolvidable experiencia de observar magníficas colinas y una robusta línea de costa espectacular. La calidad de estas vistas depende de la prevención de la construcción de viviendas, carreteras, y cualquier otro desarrollo dentro de la autopista costera.; numerosos ejemplos de esta profanación provocan dolor al mirar.

Sin embargo, Big Sur es una combinación de extraordinaria belleza y un estilo de vida importante que debería continuarse y ser protegido. En términos más simples, la costa Big Sur, en su estado actual, es la que deseamos ver preservada. El área ahora contiene tres excelentes Parques del Estado de California, dos Handsome Nature-Research Reserves, y algunos hoteles y restaurantes muy apropiados. Es una comunidad realmente única si la gente poderosamente individualista y creativa disfruta de un tipo de vida que debe perpetuarse.

Lamentablemente, a pesar de la legislación y decenas de planes y reglamentos de zonificación especial y "administración privada", la costa Big Sur está siendo desarrollada y su belleza está siendo arruinada a un ritmo alarmante. Este es particularmente el caso de lo que sucede a lo largo de las 55 millas de costa al norte, que es principalmente de propiedad privada. Cada vez que conduzco por esa parte de la costa, veo aún más construcción, más tráfico, más impacto en los frágiles ecosistemas costeros. Y una vez que el plan costero local sea completado a finales de este año, el desarrollo se acelerará inevitablemente.

Para enfatizar este punto, me gustaría mencionarle una carta que recibí recientemente de Ken Norris, director del Programa de Campo Medioambiental de la Universidad de California en Santa Cruz. (La Universidad gestiona la Gran Reserva Ecológica Big Creek en la costa Big Sur.) Norris me dijo "no creo que los planificadores locales logren salvarla. (Big Sur) Ellos están involucrados directamente con los grupos de presión que la erosionarán".

Sin embargo, no es demasiado tarde. Podemos salvar la costa Big Sur y su estilo de vida único, si nos unimos y actuamos ahora. (...) ⁸⁰

Otro referente importante es Frederick Sommer, quien realizó una serie de fotografías de gran influencia del paisaje de Arizona entre 1939 y 1945 (fig. 1.22). Este autor trajo a la fotografía americana importantes ingredientes de surrealismo europeo, derivado principalmente de Max Ernst, algo que fusionó con la técnica aprendida de Edward Weston. Sus imágenes del desierto de Arizona son fotografías muy sintéticas, de composición sobria. Sommer fotografió un desierto que tiene una vida independiente del hombre. Además, hizo otras imágenes que se relacionan con temas específicos de Edward Burtynsky. Esta idea se puede contemplar en su obra *Gold Mine, Arizona (Mina de oro, Arizona)*, de 1943 (fig. 1.23), donde unos cactus saguaro ocupan el primer plano, aunque el paisaje está compuesto principalmente por escombros degollados por una mina que parece haber llegado de la nada. En la superficie de la tierra una extraña flor se abre en el desierto, señalando Sommer la idea de que esa imagen podría ser igualmente una cicatriz, una vulva y un nuevo tipo de paisaje. En este sentido

reconocemos un hallazgo similar en la visión que presenta Burtynsky. Existen además fotografías de Sommer de chatarrería, del año 1914, en las que las botellas y vidrios rotos llenan la visión como un caleidoscopio roto, anticipándose aquí a la serie *Urban Mines* (*Minas urbanas*) de Burtynsky.⁸¹



Fig. 1.22. Frederick Sommer. *Arizona Landscape*. 1943. Impresión en gelatina de plata.



Fig. 1.23. Frederick Sommer. *Gold Mine, Arizona*. 1943. Impresión en gelatina de plata.

En la conceptualización de la idea de paisaje que estamos analizando a través de la fotografía, encontramos bastantes paralelismos en autores que preceden a ciertos artistas clave de esta tesis, nos referimos a Andreas Gursky y Edward Burtynsky. Y es precisamente esta conexión implícita en los proyectos fotográficos, la que dota al paisaje de valores sociales que merecen ser investigados en el seno del pensamiento artístico contemporáneo. Hay que destacar también una extraña similitud entre los temas elegidos por la fotógrafa estadounidense Margaret Bourke-White en la década de 1920 y 1930, y aquellos que han atraído a Burtynsky desde mediados de 1980: el acero, los molinos, astilleros, casas de embalaje, canteras, plantas de auto, chimeneas, bancos y minas. Sin embargo, las motivaciones artísticas y las imágenes resultantes son drásticamente diferentes. La artista Bourke-White elogia implícitamente el capitalismo energético y la marcha del progreso industrial, concentrándose su trabajo en la belleza de la máquina. Cabe mencionar también un interesante vínculo entre las obras, *Fire-swept, Algoma* (*Incendio devastador, Algoma*), de Franz Johnston, de 1920 (fig. 1.24), que conecta con *Uranium Tailings #12* (*Escombros de uranio n°12*) (fig. 1.25), de Edward Burtynsky, de 1995; ambas imágenes son vistas panorámicas de inhóspitos paisajes constituidos por árboles despojados.⁸² Destaca, como decimos, la similitud plástica y conceptual de ambas obras, a pesar de sus diferencias técnicas y contextuales.

Por otro lado, la exposición *Calle Mayor. Fotografía urbana en América*, que tuvo lugar en Madrid, presentó tres de los principales modelos de la fotografía urbana en Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XX, a través de la selección de obras de Walter Rosenblum, Bill Owens y Stephen Shore. Dichas obras reflejan aspectos significativos de la transformación del medio urbano durante aquella época, así como tres modos de aproximarse fotográficamente a la experiencia urbana, a sus habitantes y a sus espacios. Stephen Shore llevó a cabo un proyecto fotográfico a lo largo de los años 70, un viaje de exploración de la vida cotidiana y el paisaje urbano de Norteamérica. El resultado fue *Uncommon Places* (*Lugares extraordinarios*), un conjunto de imágenes urbanas sin identidad, en muchas ocasiones de calles destinadas a los vehículos, donde las personas han desaparecido. Los paisajes sociales están deshumanizados, aunque también son armónicos y están entonados en sutiles matices cromáticos.⁸³ Del mismo modo, la soledad del paisaje incita a pensar en otros comportamientos artísticos de la imagen, relacionados con otras materias como la pintura o el cine.



Fig. 1.24. Franz Johnston. *Fire-swept, Algoma*. 1920. Óleo sobre lienzo.



Fig. 1.25. Edward Burtynsky. *Uranium Tailings #12*. Elliot Lake, Ontario. 1995. Impresión cromogénica.

1.3.2. Nuevas topografías: fotografías de un paisaje alterado por el hombre

En la década de 1970, se produjo un esfuerzo por salir de las nociones idealizadas en un escenario de belleza bucólica, y de las sensibilidades románticas de la fotografía de naturaleza moderna. Por consiguiente, un pequeño grupo de fotógrafos, trabajando principalmente en el Oeste americano, enfocaron su mirada hacia el día a día, o los también llamados paisajes mundanos. Estos artistas, conocidos ahora como "New Topographics Photographers" (fotógrafos de las nuevas topografías), hicieron trabajos que enmarcaban estructuras industriales, desarrollos suburbanos, y otros temas cotidianos de la realidad fáctica. Casi al mismo tiempo, algunos profesionales de la Düsseldorf School of Photography establecieron los límites técnicos de la fotografía en sus producciones de imágenes de color a gran formato, las cuales estuvieron orientadas de forma global hacia las interpretaciones del espacio social.⁸⁴ La exposición *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (Nuevas topografías: fotografías de un paisaje alterado por el hombre), realizada en 1975 (fig. 1.26), fue creada por los fotógrafos del Oeste americano en la George Eastman House, en Rochester, Nueva York. El título de esta exposición da su nombre a un estilo de fotografía que cobra importancia por su frescura, además de por el carácter documental y casi científico del paisaje. Robert Adams y Lewis Baltz, quienes se encontraban entre los más destacados del grupo, llegaron a conocer muy de cerca los paisajes de Arizona de Frederick Sommer. De forma similar, los paisajes de Edward Burtynsky en la actualidad, resultan ambiguos en términos de juicios y opiniones, llegando a trascender su punto de vista antropológico más que crítico,⁸⁵ ya que retratan con fervor el comportamiento de la sociedad contemporánea, como un aspecto que influye notablemente en la transformación del paisaje.

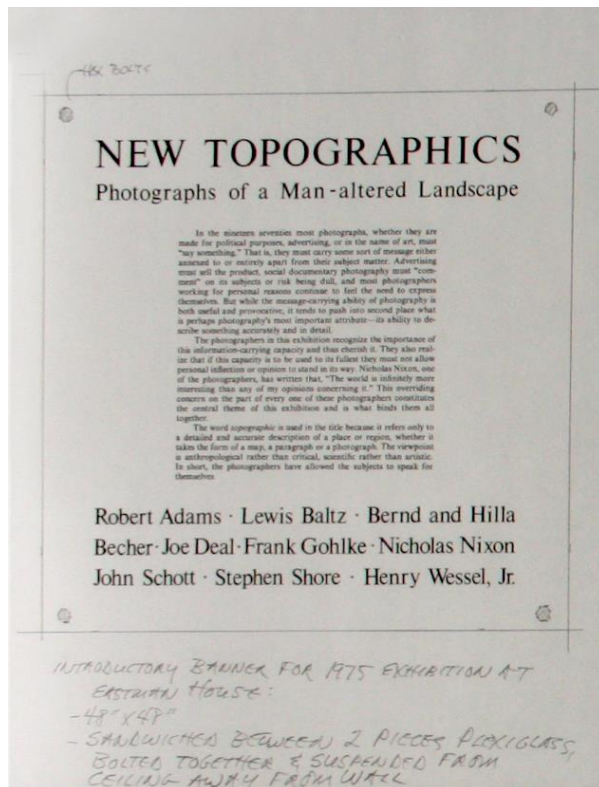


Fig. 1.26. Borrador del texto del muro de presentación. 1975.

El adjetivo compuesto "man-altered" (alterado por el hombre) tiene un sentimiento de época. Al igual que ocurre en los estudios de paisaje cultural, este adjetivo subraya la visión integrada en la disciplina del hábitat y sus habitantes. Este pensamiento, nos traslada además a textos fundamentales como *Man and Nature, or Physical Geography as Modified by Human Action* (*Hombre y naturaleza, o la geografía física modificada por la acción humana*), escrito por George Perkins Marsh, en 1864. No obstante, este texto adquiere sentido en el transcurso del siglo XX. A mediados de la década de 1970, el designio de Marsch del siglo anterior había alcanzado un estatus axiomático. Se trataba de que las condiciones físicas externas, y especialmente, la configuración y distribución de la superficie de la tierra, así como la posición relativa de la tierra y el agua, habían influenciado la vida y el progreso social del hombre y viceversa. Asimismo, los conceptos idealistas de una naturaleza no humana por un lado, y de una naturaleza centrada en el ser humano por otro, fueron insostenibles en el seno de las crisis medioambientales globales causadas por el hombre, en las que estaban presentes los derrames de petróleo, las explosiones químicas y las extinciones de algunas especies. Desde una perspectiva polémica, el término "alterado" capta además el sentido de la interdependencia, de causa y efecto, compartido por geógrafos culturales y ecologistas. En la antología interdisciplinar *The Arts of the Environment* (*Las artes del medioambiente*), escrita por Gyorgy Kepes en 1972, este autor afirmó cómo la sensibilidad del artista había entrado en una nueva fase, en la que su principal objetivo era proporcionar un formato hacia una emergencia ecológica. De este modo, los valores que se revelan son comunes a todos, pasando el artista de una posición marginal hacia un posicionamiento central más social.⁸⁶

La exposición *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* (*Nuevas topografías: fotografías de un paisaje alterado por el hombre*), es el resultado

de una búsqueda, hacia nuevas direcciones de la fotografía en relación con el arte contemporáneo y la sociedad. Las fotografías de esta exposición, investigan el aquí y el ahora. En ellas se pueden observar cables de teléfono, casas móviles, calles principales, parques de oficinas, aparcamientos, bungalós, moteles, y autopistas. Esta exposición, fue organizada por William Jenkins, curador asistente de fotografía del siglo XX en el International Museum of Photography and Film, en la George Eastman House, en Rochester, Nueva York. La muestra estaba compuesta por 168 trabajos de diez artistas: Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd y Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, y Henry Wessel. Un dato a señalar es que todos estuvieron trabajando como artistas individuales más que como miembros de un mismo movimiento artístico. A través de esta exposición se ponen en valor aspectos de interés general relacionados con el uso de la tierra, asuntos medioambientales y la identidad nacional. Con el trabajo fotográfico de estos artistas se pretende informar y evaluar las múltiples posibilidades que existen para crear, exponer, e interpretar las fotografías de paisaje en ese momento histórico. Por tanto, el movimiento *New Topographics* surge como una síntesis de asuntos sociales y artísticos clave.⁸⁷ La relevancia social expresada en el vocabulario formal de la imagen, es una idea implícita en el seno de la escuela de fotografía de los *New Topographics*. Esta postura nos sitúa además en la realidad contemporánea de la época.

En las décadas de 1960 y 1970, Rochester (Nueva York), bastante identificado con la industria fotográfica, fue considerado un laboratorio para el pensamiento interpretativo sobre el medio. También se puede advertir la contribución de diferentes instituciones, con exposiciones, publicaciones y enseñanza, a este medioambiente simulado. En este sentido destaca la Eastman House, establecida en 1947 en Nueva York, y fundada por Kodak Company; the Visual Studies Workshop (VSW), un programa artístico inaugurado en 1968 en Rochester (Nueva York), y dirigido por Nathan Lyons, un fotógrafo, curador y escritor que destacó en la Eastman House; también tenemos el Rochester Institute of Technology, que creó su School of Photographic Arts and Sciences en 1968. William Jenkins y Henry Wessel, se afiliaron ambos al programa VSW (Visual Studies Workshop) en 1969. Ese mismo año, el fotógrafo americano Robert Adams viajó a Colorado para mostrar su trabajo a Beaumont Newhall, de la Eastman House. Por otro lado, Joe Deal, quien en 1970 obtuvo un Bachelor in Fine Arts (BFA) en el Kansas City Art Institute, fue a Rochester tras graduarse, y como servicio alternativo para los objetores de conciencia, trabajó de guardia de seguridad de la galería en la Eastman House. A finales de 1971, Lewis Baltz visitó la Eastman House de Los Ángeles. Al mismo tiempo, él estaba exponiendo sus *Tract Houses (Casas en serie)* en Castelli Graphics, en Nueva York, y vio los paisajes de Colorado de Robert Adams en el Museum of Modern Art. Sobre la misma época, el fotógrafo Nicholas Nixon fue a Rochester. Nixon preparaba su mudanza de Michigan (donde aprendió fotografía) a Minneapolis. Frank Gohlke también se mudó a Minneapolis desde Vermont, en 1971, pasando por la Eastman House, donde Harold Jones adquirió algunas de sus fotografías para la colección. Bernd y Hilla Becher también formaron parte del contexto de la Eastman House, ya que en 1971 Robert A. Sobieszek publicó una reseña titulada *Two Books of Ultra-Topography (Dos libros de ultra-topografía)*, a partir del libro *Anonyme Skulpturen (Esculturas anónimas)* de los Becher.⁸⁸

Entre los fotógrafos incluidos en el grupo *New Topographics*, Robert Adams fue el más relacionado con el medioambiente, y el que observó de forma más directa la atracción del sentimentalismo proferido por el paisaje. El "medioambientalismo" fue la

"National Mission of the Seventies" (la misión nacional de los 70), como anunció la revista *Fortune* en su número de febrero de 1970. Este movimiento medioambiental se desarrolló principalmente a partir del conservacionismo que a principios del siglo XX se centraría en el progreso humano, y en la preservación de los recursos para la sostenibilidad. Al disfrutar los americanos de más tiempo libre por su prosperidad económica, los esfuerzos de conservación se fusionaron en torno a ciertas áreas apreciadas por su belleza y potencial recreativo: Yosemite, Everglades o El Gran Cañón. La fotografía ayudó a generar un afecto público hacia esos lugares, concibiéndolos como lugares en cierto modo de carácter inmaculado, puro y edénico.⁸⁹ Según expresa el propio artista Robert Adams: "El afecto por la vida es el único motivo seguro para continuar la lucha a través de un medioambiente decente." Tanto a él como a Ansel Adams les preocupaba la preservación de la naturaleza. Robert Adams concibe la fotografía como un medio para reconciliarnos con la mitad del desierto o naturaleza salvaje, es decir, con la hibridación de civilización y formas naturales.⁹⁰ Con su obra *Mobile Camp (Campamento móvil)*, de 1974, Adams nos sorprende con una singular visión de la cultura de la autopista. En esta obra se refleja su interés por los temas mundanos y banales, pensamiento que siempre ha manifestado. Además, parece introducirnos en una especie de paisaje estéril, vacío, donde prevalece la ausencia de personas. Por otro lado, la idea de campo, incluye la existencia de al menos un árbol. Aunque, desgraciadamente, en los desiertos semi-áridos del Oeste americano, los árboles, tal y como uno los encuentra en los veranos exuberantes de Nueva Inglaterra, prácticamente son ausentes. Por consiguiente, tienen que ser importados, plantados y atendidos cuidadosamente. J. B. Jackson observó en la llanura del Midwest y Great Plains, en Texas, Kansas y Western Oklahoma, que la existencia de árboles significa la presencia del hombre.⁹¹

En 1982, el catálogo *New Topographics (Nuevas topografías)* de William Jenkins fue re-publicado en *Reading into Photography: Selected Essays, 1959-1980 (Leyendo la fotografía: ensayos seleccionados, 1959-1980)*.⁹² Asimismo, en la publicación *Between Home and Heaven (Entre el hogar y el cielo)* de 1992, Merry Foresta contrasta el trabajo de los artistas del grupo New Topographics con las descripciones románticas y populares de Ansel Adams de la naturaleza salvaje sin tocar por la mano del hombre. De forma aún más explícita, *Critical Landscape (Paisaje crítico)*, un catálogo de exposición de 1993, del Museo Metropolitano de Fotografía de Tokio, identifica *New Topographics* como un acontecimiento decisivo, que manifiesta un nuevo camino para describir el paisaje en la fotografía. *New Topographics* fue además el título de una exposición individual de Joe Deal en la Robert Mann Gallery, de Nueva York, en 2006. Una amplia exposición titulada *The Universal Archive: The Condition of the Document and the Modern Photographic Utopia (El archivo universal: la condición del documento y la utopía fotográfica moderna)*, estuvo primero en el Museu d'Art Contemporani en Barcelona, y después en el Museu Clecção Berardo-Arte Moderna e Contemporânea, en Lisboa en 2008 y 2009. Es de destacar que en dicha exposición, había una selección dedicada al movimiento *New Topographics*, e incluía 29 fotografías prestadas por la George Eastman House que habían formado parte de la exposición de 1975. Este ambicioso proyecto desarrollado en Barcelona y en Lisboa, albergó por encima de 2.000 fotografías.⁹³

Los fotógrafos del grupo *New Topographics*, son clave para comprender la transformación del paisaje. Keith Davis, curador de fotografía del Nelson Atkins Museum of Art, de Kansas City, en Misuri, EE.UU., confirma esta idea en una entrevista realizada en el otoño de 2012. Mi planteamiento defendía una actitud crítica:

el mundo entero constituye un gran ensayo que se está construyendo permanentemente, donde intervienen elementos naturales y artificiales. Aquello que necesitamos para sobrevivir, al mismo tiempo, es peligroso para preservar el planeta. En base a esta reflexión, le pregunté a Davis qué fotografías pertenecientes a su colección expresan este pensamiento, idea que implica además concebir la fragilidad del ser humano, y por ende de la naturaleza. Ante mi cuestión, Keith F. Davis respondió:

Robert Adams es muy importante en relación a toda esta idea, al igual que muchos otros influenciados por la idea del "Paisaje social" o las "Nuevas topografías", enfoques desarrollados a principios de la década de 1960 y durante la década de 1970. De hecho, es difícil escapar a estas influencias.⁹⁴

El carácter minimalista y conceptual del trabajo de Robert Adams (fig. 1.27 & 1.28), nos lleva hacia una reflexión crítica del paisaje como entorno en continua transformación por los sistemas económicos. De hecho, la madurez de su obra se sitúa en torno a la fecha de la gran crisis económica de 1973, un proceso histórico bastante influyente en su pensamiento artístico. La actitud reflexiva de Robert Adams influye de manera crucial en sus fotografías. Su relación con el mundo es una cuestión clave, lo cual le suscita continuos interrogantes. En la publicación *¿En dónde podemos creer y dónde?*, datada en 2013, se recogen las siguientes palabras que el propio artista expresa:

Una anotación en un cuaderno de Theodore Roethke me proporcionó la clave que estaba buscando: "Veo lo que creo". Por más que trato de mantenerme alejado de las abstracciones, a menudo me descubro planteándome tres preguntas, y las repito aquí a modo de puerta de entrada a este libro: ¿Qué es lo que nuestra geografía nos lleva a creer? ¿En qué nos permite creer? ¿Y qué obligaciones, si las hay, se derivan de nuestras creencias?⁹⁵



Fig. 1.27. Robert Adams. *Mobile homes, Jefferson County, Colorado*. 1973. Impresión en gelatina de plata.



Fig. 1.28. Robert Adams. *Tract House, Westminster, Colorado*. 1974. Impresión en gelatina de plata.

Las fotografías de la citada publicación no persiguen sólo un objetivo artístico, sino que establecen además un planteamiento educativo hacia al encuentro de una forma de vida mejor. De acuerdo con la actitud "Veo lo que creo", las imágenes de Robert Adams reflejan el pensamiento humano y la cultura de ese pensamiento; una cultura que evoluciona en paralelo a la modificación del paisaje. Por lo tanto, resulta muy acertado mencionar también su trabajo *Our lives and our children, photographs taken near the rocky flats Nuclear Weapons plant* (*Nuestras vidas y nuestros hijos, fotografías tomadas cerca de las superficies rocosas de las plantas de armas nucleares*), de 1984.

El grupo de fotógrafos denominado *New Topographics* ha sido objeto de investigación para la historiadora americana Annie Gilbert, quien en 1997, llevó a cabo un estudio bajo el título *New Topographics: the Trajectory from Creative Intention to Critical Response* (*Nuevas topografías: la trayectoria desde una intención creativa hacia una respuesta crítica*). A continuación se muestran algunos extractos de su trabajo:

El valor perdurable y el significado de la fotografía, depende en parte de la respuesta crítica. La forma de interlocución cultural varía y cambia; puede encontrarse en la esfera pública, en la crítica del arte y en la escritura de la historia. La respuesta crítica a una cultura puede además acelerar la intención creativa en la práctica de la fotografía. La exposición *New Topographics*, 1975/1976, ha encontrado un lugar en la historia de la fotografía, a pesar de la respuesta crítica de los últimos 21 años, aunque también gracias a ella. Sin embargo, es la obra de la exposición la que ha tenido una influencia considerable en la práctica ulterior de la fotografía de paisaje.

El foco de esta tesis no es la práctica y el desarrollo de la fotografía de paisaje, sino la relación entre la intención creativa de los fotógrafos y las respuestas críticas a sus trabajos en las *New Topographics*.

(...)

La trayectoria a largo plazo de la respuesta crítica a las Nuevas Topografías se encuentra en la escritura de la historia. Se han seleccionado cuatro textos para mostrar las distintas respuestas críticas e interpretativas desde una perspectiva histórica. El periodo abarcado es desde 1984 hasta 1992. Lo que tienen en común estos textos es la afirmación de que la exposición de las Nuevas Topografías ha sido considerablemente más influyente en las últimas dos décadas. La trayectoria a largo plazo revela diversas respuestas, que son a la vez diferentes y similares a las respuestas iniciales. La perspectiva histórica produce un alejamiento de la fotografía de lo banal sin entrar a juzgar el trabajo hacia muchas interpretaciones, como la crítica social, los puntos de vista políticos, la producción de estilo mediante la falta de emoción, la proyección de historias personales, y la negación del contexto histórico. Esta plétora de interpretaciones, producida por el revisionismo y el cambio en las actitudes culturales, sustenta y valida la relevancia e importancia de este cuerpo de trabajo.
(...)⁹⁶

La autora de esta investigación centra su trabajo en la relación entre la intención creativa de los fotógrafos de las Nuevas Topografías y la respuesta crítica a sus trabajos. Gilbert aborda su proyecto desde una perspectiva histórica, y este posicionamiento le permite disociar la fotografía de lo banal. Esta investigación constituye, sin duda, una valiosa aportación para el estudio multidisciplinar de la fotografía de paisaje. Se trata de una actitud de búsqueda, conexiones y renovación perceptiva a través de la fotografía. Además, pretende introducir este lenguaje artístico en la esencia de la historia humana, lejos de significar una mera corteza visual en la superficie de nuestro mundo.

1.4. La conciencia objetiva: la Escuela de Düsseldorf

Entre 1819 y 1859 la Kunstakademie Düsseldorf, fundada bajo la dirección de Peter Von Cornelius y Wilhelm Von Schadow, se instauró como una escuela de pintura de Düsseldorf, representada primero por románticos, para continuar después su desarrollo con realistas y naturalistas, llegando a adquirir gran fama sus pinturas de paisaje. Posteriormente, en la década de los 50 y 60 del siglo XX, la Kunstakademie Düsseldorf adquirió una gran reputación como un centro de educación de arte respetado internacionalmente. Durante los siguientes años, surgirían numerosos artistas y profesores.⁹⁷ Todos los que de una manera u otra, formaron parte de la reputada Düsseldorf School of Photography, poseen un interés común en sus trabajos: el paisaje. Esta escuela alemana, referente clave de varias generaciones de artistas fundamentales hoy, está vinculada, y es a la vez el resultado de la emancipación artística del medio. Dicha emancipación se podría categorizar como un desarrollo histórico del arte.⁹⁸ La Historia del Arte incorpora nuevos medios, y nuevas fórmulas perceptivas, narrativas y críticas, para afrontar la creación de la imagen y su efecto en la realidad. La independencia que adquiere la fotografía le confiere además el estatus de producto artístico, y toma su valor como cualquier otra forma de arte. Considerando que la fotografía de paisaje posee un notable valor estético, patrimonial, documental e histórico en la contemporaneidad, dicha idea se contempla en los proyectos desarrollados por los fotógrafos de la Düsseldorf School of Photography.

Durante la segunda mitad de los años 20 y 30, en Europa, sobre todo en Alemania, triunfa la fotografía de arquitectura ligada a la “Nueva Objetividad”, donde el gran realismo y la gran abstracción invierten sus papeles. Una permuta que trasvasada a la fotografía de arquitecturas supone lo siguiente: la abstracción constructiva de las arquitecturas (tomadas como referentes) se torna objetividad potenciada, mientras que la

objetividad potenciada se vuelve abstracción constructiva. En esta dirección es en la que operan los fotógrafos.⁹⁹ Resulta destacable que durante la década de 1990, The Düsseldorf School of Photography fue considerada como una extensión de la Nueva Objetividad. Uno de los cambios fundamentales que se produjo en Europa, en la percepción de la fotografía de paisaje tuvo lugar con los alemanes Bernd y Hilla Becher, a finales de los años 50, cuando estos fijaron su atención en las arquitecturas anónimas industriales que se denominarían “tipologías”. Aunque, el momento culminante se desarrolla en los años 80, época en la que una serie de discípulos de la pareja entraron con fuerza en los círculos artísticos y de mercado. La pareja de profesores dirigieron su atención hacia el fotógrafo americano Robert Adams, quien desde mediados de los años 60, retrató el mito del Oeste centrando su mirada en las banales construcciones de las urbanizaciones, las gasolineras, y los centros comerciales. Este hecho, además, contribuyó a cambiar la idea de que lo indiferente, e incluso lo considerado feo, podría ser considerado el fundamento de una nueva belleza.¹⁰⁰ Esta situación derivaría en una nueva concepción del paisaje, que no está sujeta a las leyes de la estética tradicional. Esta actitud da pie a pensar en el carácter implícito del paisaje, es decir, en la cualidad de lo bello desde un punto de vista narrativo, no simplemente formal. Se podría pensar que la virtud artística de la fotografía de paisaje no se encuentra en el mero atractivo visual, sino en la profundidad comunicativa de un mensaje implícito en la imagen.

Cabe destacar que muchas de las fotografías de los artistas de la Düsseldorf School of Photography podrían considerarse la elaboración de los conceptos del siglo XIX, utilizando medios técnicos modernos y un espíritu contemporáneo, como ocurre con las obras de Elger Esser. En este sentido, se puede reconocer una relación directa con el pasado y con otras prácticas artísticas (como la pintura) en la imagen fotográfica actual. Por lo tanto, se comprende a través de esta idea, que el alcance de la fotografía contemporánea de la Düsseldorf School of Photography no sólo se refleja a nivel histórico o sociológico respecto al momento actual, sino que además significa una correspondencia directa con los conceptos de la pintura del siglo XIX. Así pues, hay que incidir sobre la importancia de lo contemporáneo, lo cual posee en muchas ocasiones una correspondencia sustancial con el pasado. Existe una relación recíproca, entre la fotografía de paisaje con el pasado así como con el presente. Respecto al pasado, en cuanto a la tradición pictórica, y con el presente, en el ámbito sociológico del espíritu global. Ambos tiempos están conectados a través de la conceptualización del paisaje en la imagen fotográfica. El aspecto plástico del pasado refleja un comportamiento humano que queda inscrito en el presente; y la actitud humana actual en el espacio puede dar lugar a configuraciones plásticas anteriores, estableciéndose conexiones con el dibujo y la pintura. Por tanto, resulta fundamental estudiar cómo se concibió el paisaje en el pasado para lograr comprender este concepto en la actualidad artística.

Uno de los aspectos formales que caracterizará a los artistas de la Düsseldorf School of Photography, es la realización de obras fotográficas a gran escala. Axel Hütte y Thomas Ruff, fueron, quienes casi paralelamente en el tiempo, introducen el formato grande en el grupo.¹⁰¹ El principal motivo de esa gran escala en la fotografía residía en establecer una simbiosis y sentimiento de complicidad con los movimientos artísticos del s. XX, que consideraban la obra como un espacio físico dentro del cual se atraía al espectador. Esto nos lleva a pensar en movimientos como el expresionismo abstracto y el pop art. La búsqueda de una confrontación con la pintura, condujo a estos artistas a abandonar gradualmente el rigor compositivo de los Becher. De este modo, la fotografía conectaría con una presencia proteiforme de la ciudad contemporánea, la cual se vuelve un depósito ilimitado de sugerencias culturales, sociales, políticas, antropológicas o

estéticas.¹⁰² Además, el trabajo de muchos artistas de la Düsseldorf School of Photography, conecta con el paisaje contemporáneo, en cuanto a ficción que se va forjando, alejándose cada vez más del matiz meramente documental y objetivo de la fotografía. Por lo tanto, sus imágenes van a responder cada vez más, a una ficcionalización de la realidad. Ahora, lo que se ve no es necesariamente lo que existe, lo cual confiere autonomía a la imagen fotográfica, como si de una pintura se tratase, ya que se aboga por un carácter mucho más interpretativo del mundo.¹⁰³ La citada escuela de fotografía es un referente fundamental para introducirnos en el actual paisaje globalizado, algo que Andreas Gursky y Edward Burtynsky nos revelan a través de sus imágenes. El modelo de imagen de esta escuela es indicativo de los modos de subjetividad característicos de las urbes globalizadas. La iconografía que preside está definida por los llamados "no lugares" de las ciudades globales y la idea del individuo anónimo. Ya en la década de 1990, la fotografía alemana constituirá la segunda etapa del renacimiento posmoderno de la imagen figurativa.¹⁰⁴ Esta evolución en la creación fotográfica, nos conduce al modelo de imagen acuñada por los artistas que componen esta tesis.

A finales de los años 60, Bernhard y Hilla Becher, considerados los padres de la fotografía contemporánea, consiguieron, a través de la seriación y la repetición, dotar a la fotografía de un nuevo poder. Sus instantáneas ganaron fama por salvar de la destrucción edificios industriales que aún no habían sido descubiertos como testigos de la época. Su influencia sobre toda una generación de artistas es esencial. Por ejemplo, a pesar del notorio salto generacional, los artistas Bleda y Rosa observan la quietud del paisaje para descubrir sus huellas, sus estratos de memoria. Del mismo modo que los Becher, Bleda y Rosa componen imágenes para el archivo de un pasado, que desaparece frente a la actividad desmesurada de un tiempo presente.¹⁰⁵ Es importante mencionar que el verdadero prestigio de los Becher les vino por su actividad como docentes en la Düsseldorf School of Photography. No obstante, dicha enseñanza no conduce hacia una uniformidad del lenguaje, sino hacia el desarrollo de una amplia variedad de enfoques individuales. Bernd Becher fue el primer profesor de fotografía en una academia alemana. La primera promoción acogió a ocho estudiantes. Entre ellos estaban Tata Ronkholz, Volker Döhne, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Struth y Thomas Ruff.¹⁰⁶ Más adelante, los artistas fueron variando e incorporándose otros nuevos. Por otra parte, los Becher nunca se identificaron realmente con la crítica del arte o el enfoque performativo de ese periodo, aunque ellos simpatizaron con muchos de los nuevos movimientos como el minimalismo y el arte conceptual, el arte político de Joseph Beuys, y la crítica institucional inherente en el trabajo de Marcel Broodthaers y Daniel Buren.¹⁰⁷ Entre 1961 y 1965, los Becher trabajaron fundamentalmente en la Cuenca del Ruhr, en Alemania, y en Holanda, haciendo fotografías comparativas de las torres de las bocaminas y las plantas de tratamiento de las minas de carbón y de mineral de hierro, de los altos hornos, las refinerías de petróleo y los hornos de coque. Estas estructuras y otras como los depósitos de agua, las torres de refrigeración, las torres de alta tensión y los secadores, son construidas para desarrollar funciones económicas precisas. Las fotografías de los Becher registran la existencia fugaz de estas estructuras, que son puramente funcionales y revelan el grado en el que la forma viene determinada por los requisitos invariables de la función.¹⁰⁸ La funcionalidad de las formas fotografiadas deriva en una descripción de los modos de vida y de la experiencia humana, como ocurre en el caso de las arquitecturas. En este sentido, la fotografía de paisaje actúa como una ciencia social y crítica del espacio habitado y transformado.

Bernd y Hilla Becher comenzaron sus series de *Tipologías* fotográficas en 1957, con un estudio de un barrio obrero de casas con un entramado de madera, situado en la antigua área industrial del sur de Westfalia. Estos autores emplean el término *tipología* para describir estos conjuntos ordenados de fotografías.¹⁰⁹ Desde finales de los años 50, esta pareja de artistas plasma estas construcciones en fotografías en blanco y negro, eternizando en cierto modo esta “maquinaria grande” ideada por arquitectos e ingenieros anónimos, y anclada de forma inamovible en su espacio. Con excepción de las casas, las *Tipologías* de arquitectura industrial representan monumentos desalojados, cuya apariencia exterior está determinada por las necesidades puramente funcionales. El lenguaje sintético de las formas fotografiadas, el método artístico extremadamente riguroso, la presentación en serie, el retrato de estructuras y variaciones, así como el uso de la fotografía en un entorno artístico, indican una clara tendencia hacia el arte minimalista y conceptual. Los propios artistas se sienten muy vinculados a una tradición fotográfica, ya que están interesados en la recopilación, en cierto modo enciclopédica, de imágenes objetivas y precisas, al igual que lo hicieron August Sander y Albert Renger-Patzsch en la Alemania de los años 20, o el artista Eugène Atget en el París de finales del siglo XIX.¹¹⁰ La obra de los Becher (fig. 1.29) cobra una considerable importancia en el panorama artístico internacional a finales de los años 60 y principios de los 70. La atención se centra en los objetos concretos, o mejor dicho, en sus arquitecturas escenificadas como objetos. Sus fotografías se exponen además, siempre formando parte de un grupo, dentro de una “tipología” compuesta por varios elementos, lo que implica el abandono del mensaje de la clásica obra individual.¹¹¹ La obra adquiere sentido y significado en conjunto, no individualmente. Por lo tanto, las imágenes son comprendidas por la mutua relación que se establece entre ellas.



Fig. 1.29. Hilla Becher. Bernd Becher realizando fotografías en una comunidad minera en el norte de Inglaterra. 1968.

Los Becher, expresando su opinión subjetiva del mundo, reconocieron la existencia de una analogía con la pintura informal del periodo inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial. Igualmente, se debe tener presente cómo ellos han desarrollado su propio enfoque de los conceptos artísticos tradicionales.¹¹² Sus obras (fig. 1.30, 1.31 & 1.32) nos sitúan frente al nacimiento de un archivo de monumentos industriales rigurosamente catalogados, que marcan una verdadera procesualidad de la mirada, llegando a incorporarse, desde los comienzos, en el ámbito del arte conceptual, como se ha mencionado anteriormente, algo que defiende Carl André en un artículo publicado en la revista *Artforum* en 1972. Ésta, es una de las numerosas razones que conducen al nombramiento de Bern Becher en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, como titular de la primera cátedra de fotografía de toda Alemania, cargo que desempeñaría de 1976 a 1996.¹¹³ La legitimación conceptual de sus obras cobra un valor sustancial en la historia de la fotografía. Del mismo modo, el trabajo de los Becher reclama y pone en funcionamiento parámetros de percepción diferentes de los estrictamente documentales, parámetros puramente estéticos que se funden en esquemas de ordenación preestablecidos. En 1970, los Becher publicarían su primer libro, *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten* (*Esculturas anónimas: una tipología de construcción técnica*), basado en el inventario fotográfico de arquitectura industrial en Oberhausen, en la cuenca del Ruhr, en Alemania. Su trabajo fotográfico, ordenado en tipologías, nos ha ayudado a entender un pasado histórico específico que, contemplado en la actualidad, se convierte en nostálgicas ruinas arqueológicas con una imponente belleza. En el momento contemporáneo, su trabajo se ha convertido en un inventario de la herencia industrial ya desaparecida en los países desarrollados.¹¹⁴ Así pues, estas obras son un precedente fundamental para comprender la arqueología del espacio actual, y del mismo modo, son un referente esencial para los proyectos fotográficos de Andreas Gursky y Edward Burtynsky, artistas fundamentales en el discurso de esta tesis.

Las obras de los Becher no fotografían el ahora, sino que son imágenes de lo que una vez fue, documentos de la arqueología industrial (fig. 1.33). Esa fue la intención de los autores. Ellos eran conscientes de que estaban documentando algo en proceso de desaparición, y a lo que se referían es al legado de la industria del carbón y el acero.¹¹⁵ Los Becher fotografiaron la transformación del paisaje, la desaparición de ciertos elementos del mismo. En 1975, el historiador de arte alemán Klaus Honnef celebró una exposición sobre el trabajo de los Becher en Boon, en Alemania, y un año después organizó otra muestra mayor de fotografía documental alemana contemporánea, que incluía trabajos de Candida Höfer, Axel Hütte, Tata Ronkholz, y Thomas Struth, entre otros. Asimismo, la primera exposición que combina el trabajo de los Becher con los de su primera generación de seis estudiantes, se realizó en 1991, en la prestigiosa Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen en Düsseldorf, y se tituló *Aus der Distanz* (*Desde la distancia*).¹¹⁶

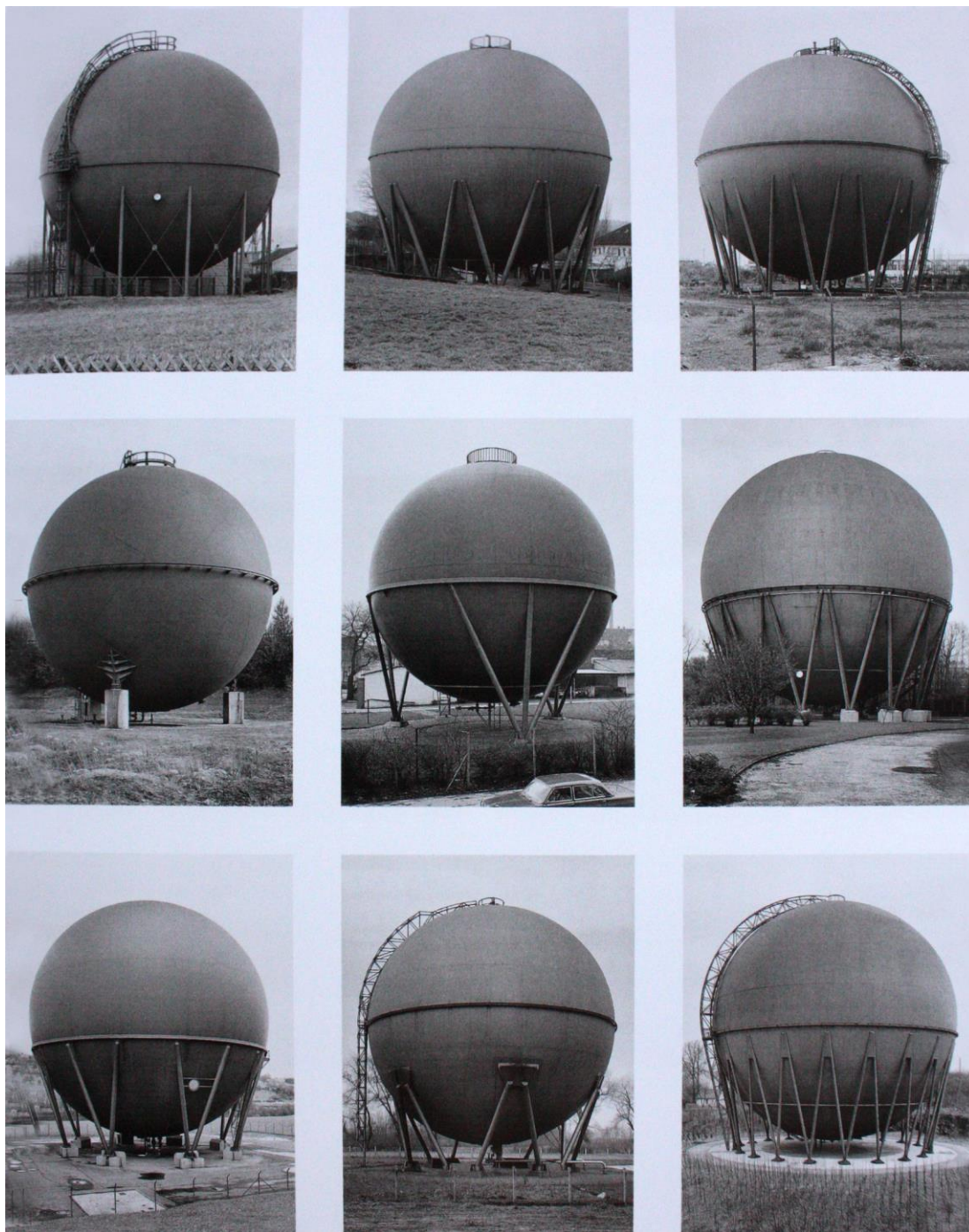


Fig. 1.30. Bernd & Hilla Becher. *Gasometers*, Alemania. Tipología de 9 fotografías en blanco y negro.

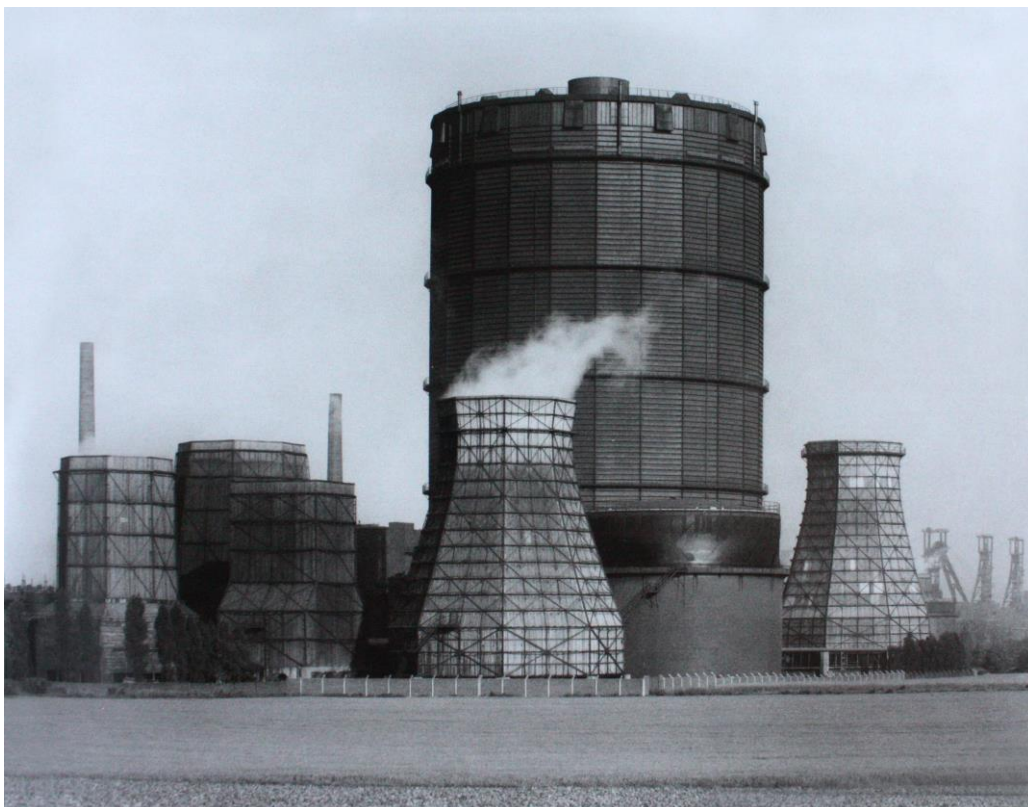


Fig. 1.31. Bernd & Hilla Becher. *Industrial Landscape, Zeche Hansa, Dortmund-Huckarde, Ruhrgebiet, Alemania*. 1965. Fotografía en blanco y negro.

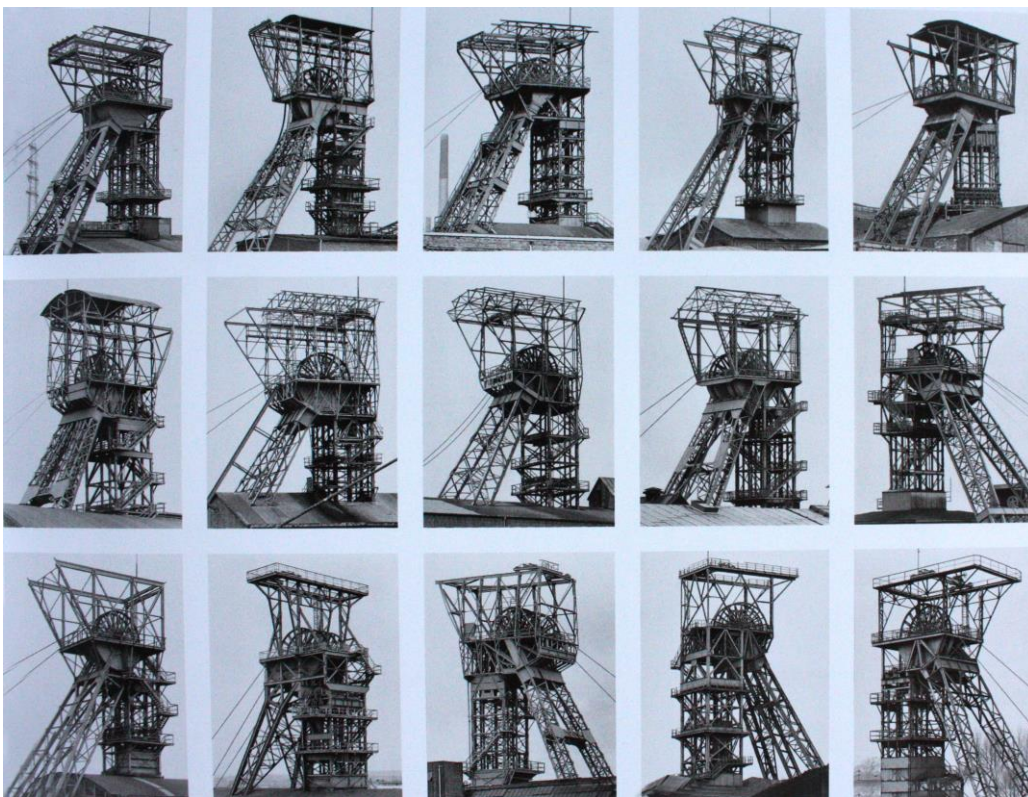


Fig. 1.32. Bernd & Hilla Becher. *Winding Towers, Germany*. 1972-1982. Tipología de 15 fotografías en blanco y negro.



Fig. 1.33. Bernd & Hilla Becher. *Gasometers*, Alemania, Reino Unido y Francia. 1963-1997. Tipología de 16 fotografías en blanco y negro.

En el número 28 de la revista *Artforum*, Donald Kuspit escribió: "Los Becher se interesan por el carácter implícito de una fachada, del mismo modo que August Sander lo hacía por el carácter implícito de un rostro", y luego, añade: "No puedo evitar ver esas imágenes como macabros monumentos a la auto-distorsión humana en nombre de la razón social: estructuras demasiado humanas que son ridículamente sociales."¹¹⁷ Sólo cuando se contemplan estas estructuras siguiendo la forma seriada que les dieran los Becher se pone de manifiesto tanto el carácter "demasiado humano" patente en las particularidades regionales, arquitectónicas o de cualquier otro tipo, como la conformidad ridículamente social de dichas particularidades en el propio esquema archivístico de los Becher. Se enfrentan objetividad y subjetividad.¹¹⁸ Se concibe una interpretación a nivel filosófico, al pensar en la estructura global de la cuadrícula como una tipología percibida mediante una asociación visual del conjunto de los modelos de un mismo tema. En este sentido cabría mencionar el mundo platónico de las ideas, del cual se desprenderían las materializaciones concretas y particulares que los Becher fotografían.¹¹⁹ Esta asociación filosófica, confiere mayor interés y acierto a la comprensión de la fotografía de paisaje en relación al mundo contemporáneo.

Entre los precedentes implicados en la gestación del trabajo maduro de los Becher, destaca el fotógrafo alemán August Sander, con su publicación *Face of Our Time* (*El rostro de nuestro tiempo*), de 1933. Las marcas impersonales de los archivos industriales y la ambición enciclopédica de Sander, condujeron a los Becher hacia un método y estética que definirían rápidamente, mediante un singular lenguaje fotográfico.¹²⁰ Sander influiría además muy significativamente en el artista canadiense Edward Burtynsky, quien aunque no pertenece a la Düsseldorf School of Photography, mantiene una gran conexión con los principios formales y narrativos que desarrollan los artistas de dicha escuela. Así pues, se ha de señalar que una de las primeras imágenes

que llevó a Burtynsky a apreciar el potencial artístico de los paisajes de las canteras, fue la obra *Untitled, Quartz Quarry and Construction Site, near Cologne* (*Sin título, cantera de cuarzo y lugar de construcción, cerca de Colonia*), de 1932, de August Sander (fig. 1.34). Esta imagen no era para nada convencional, en relación a su tiempo, sino que más bien representaba un tema radical. Debido al empleo del punto de vista alto, el blanco que resplandece desde abajo de la cantera llega a ser abstraído, queda sintetizado, sin puntos de referencia identificables. Las líneas marcadas por los vehículos que transportan la piedra desde el pozo, son el único indicio de lo que podría ser un paisaje. Burtynsky hace referencia a este paisaje como un espacio blanco, brillante, e iridiscente. Según piensa Burtynsky, a través de dicha imagen se establecen ciertas relaciones espaciales y ópticas, que crean ambigüedad respecto a la escala y perspectiva, confiriéndonos un estado de desorientación. Un minuto contemplando la imagen se convierte en una eternidad, para llegar a comprender qué es lo que estamos viendo.¹²¹ La observación de esta imagen nos permite encontrar bastantes asociaciones formales y narrativas con el proyecto fotográfico de Burtynsky, ya que éste también desarrolla una gran síntesis en muchas de sus obras.



Fig. 1.34. August Sander. *Untitled, Quartz Quarry and Construction Site, near Cologne*. 1932. Impresión en gelatina de plata.

Cabe señalar que la disposición de los Becher sobre la objetividad impersonal, fue distintamente adverso de las fotografías de post-guerra del oeste de Alemania, que se había fusionado en la década 1950 bajo el liderazgo de Otto Steinert. Steinert fue un médico, que orientó sus intereses hacia la fotografía después de la guerra, enseñando fotografía en Saarbrücken. Tras 1959, este artista continuaría sus enseñanzas en Folkwangschule (Folkwang School), en Essen, proclamando un movimiento que él denominó “fotografía subjetiva”.¹²²

Tenemos también la obra del pintor y fotógrafo americano Charles Sheeler, que establece el puente entre la Nueva Objetividad europea y la fotografía moderna americana. Esta idea parece quedar definida en un artículo de Katherine Grant Sterne, en la revista *Parnassus*, en 1932. Se plasma el hecho de que el culto soviético-alemán a la Nueva Objetividad es una invención americana. Si los alemanes fueron los profetas de la Nueva Objetividad en la fotografía, los americanos desarrollan esos principios hasta hacerlos capaces de ser transportados a otras disciplinas, como se puede apreciar en la serie *River Rouge* de Charles Sheeler (fig. 1.35 & 1.36). Si en Europa, y a través de su libro *Die Welt is schön (El mundo es bello)*, Renger-Patzsch fue reconocido como uno de los estandartes de la Nueva Objetividad en la fotografía alemana, en Estados Unidos, Sheeler se convertiría en el representante de una nueva estética de la fotografía, denominada con el término de "Precisionismo".¹²³ Sus fotografías de la fábrica Ford, realizadas en 1927 por encargo del fabricante de coches, mostraban la funcionalidad y belleza de la nueva época de la máquina.



Fig. 1.35. Charles Sheeler. *Criss-Crossed Conveyors, River Rouge Plant, Ford Motor Company*. 1927. Impresión en gelatina de plata.

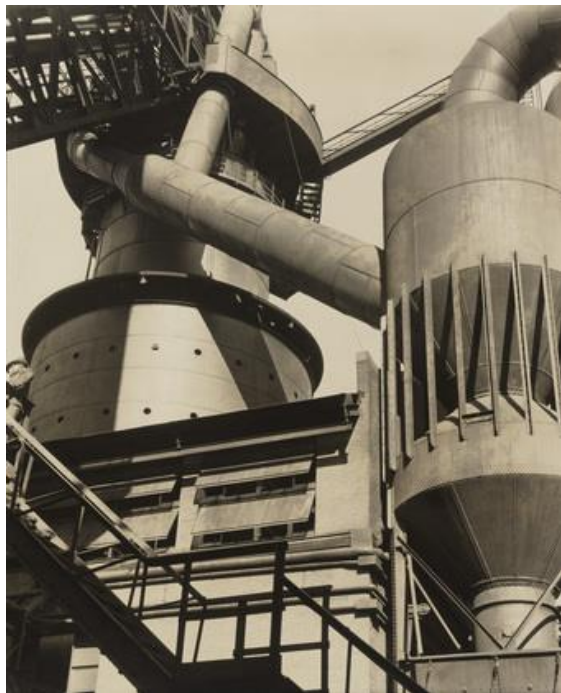


Fig. 1.36. Charles Sheeler. *Ford Plant, River Rouge Furnace and Dust Catcher*. 1927. Impresión en gelatina de plata.

Hay que destacar, que unos años después tomó una de esas imágenes como fuente de inspiración para su pintura *City Interior (Ciudad interior)*, realizada en óleo sobre lienzo, en 1936 (fig. 1.37). En ambos entornos, tanto en el fotografiado como en el pintado, existe un dominio de la máquina. La precisión técnica abordada pictóricamente en su obra *City Interior*, recuerda a su calculado enfoque fotográfico. Esta pintura fue seleccionada para la portada del catálogo de la exposición denominada *The New Vision (La nueva visión)*, llevada a cabo en el Museum of Modern Art de Nueva York, en 1989. La mirada de Charles Sheeler hacia las instalaciones industriales ha dejado huella. Veinte años después de que Sheeler realizara sus fotografías de las cintas transportadoras de la Ford Motor Company de River Rouge, el artista Walker Evans fotografió el mismo lugar.¹²⁴



Fig. 1.37. Charles Sheeler. *City Interior*. 1936. Óleo sobre lienzo.

Die Welt ist schön (El mundo es bello), publicado en 1928, fue considerado como una verdadera revolución. Las fotografías de Renger-Patzsch publicadas en este libro, se presentaron en Europa como una auténtica revelación, siendo capaces de ejercer mayor influencia que cualquier obra pictórica o escultórica del momento. A través de sus sugerentes imágenes, Renger-Patzsch, reflejó, con gran contundencia y decisión, los verdaderos principios de la Nueva Objetividad. Los críticos siempre han situado a Renger-Patzsch dentro de la estética de esa Nueva Objetividad, lo cual parece una catalogación lógica si se atiende a criterios geográficos e históricos. Sin embargo, sus paisajes industriales no distan mucho de los escenarios fotografiados por Sheeler, y la precisión con la que retrata tanto objetos cotidianos como grandes turbinas eléctricas se acerca mucho más a la obra de Paul Strand que a la pintura de George Grosz, Christian Schad u Otto Dix. La serie de fotografías de paisaje industrial de la región del Ruhr se aborda con parámetros similares a los que escoge Sheeler en su obra *Ford Plant, River Rouge Furnace and Dust Catcher (Planta Ford, alto horno de River Rouge y colector de polvo)*, de 1927. No obstante, en las fotografías de la región del Ruhr es posible reconocer, y ahí entronca directamente Renger-Patzsch con la Nueva Objetividad, una íntima sensibilidad social.¹²⁵

Asimismo, resulta esencial incidir en planteamientos teóricos que van más allá del contexto de la galería y el museo. Tanto los fotógrafos del Oeste americano, como los artistas de la Düsseldorf School of Photography, marcan un camino hacia el entendimiento del paisaje y nuestra relación con él; sus imágenes interpretan la construcción y transformación social del paisaje, y nos sitúan a la vez en una coyuntura de múltiples disciplinas vinculadas con la fotografía. El esfuerzo por interpretar el

medioambiente contemporáneo construido, se pone en marcha de una manera más coordinada bajo el encabezamiento académico de los estudios del paisaje cultural. Estos estudios, que se desarrollarían dentro de la disciplina de la geografía humana, puesta en valor mediante el geógrafo estadounidense Carl Sauer en la University of California, Berkeley, implicarían a otras áreas de investigación: el diseño, la arquitectura de paisaje, la literatura americana y los estudios americanos, el planteamiento urbano y medioambiental, o la Historia del Arte. Sauer, llevó a cabo el influyente programa de graduado de Berkeley, desde 1923 hasta 1957, estableciendo el paisaje cultural como un tema académicamente legitimado. Señaló además, su sello interdisciplinar, permitiendo abordar el término, tanto desde una perspectiva experiencial subjetiva como mediante signos de valor más objetivos.¹²⁶ Ineludiblemente, al hablar de la cultura del paisaje, se hace referencia a toda una sociedad, sobre todo en la época actual, definida por un pensamiento fundamentalmente global. El fotógrafo Frank Gohlke, quien estuvo influenciado por textos de 1973 sobre los estudios del paisaje cultural, declaró en 1979 que siempre hemos estado, y seguimos estando, interesados por comprender aquello que fotografiamos en relación con la tierra y la cultura, así como con los aspectos de la existencia social.¹²⁷ Existen correspondencias discursivas insoslayables entre diferentes momentos temporales. En este sentido, resulta conveniente señalar la exposición *Affinities... Now and Then (Afinidades... Ahora y entonces)*, desarrollada en el Art Space, del Kansas City Art Institute, en Misuri, entre el 1 de febrero y el 26 de marzo de 2003. En el pequeño catálogo de la exposición, Keith K. Davis y Raechell Smith expusieron lo siguiente:

AFINIDADES...AHORA Y ENTONCES trata, en gran parte, sobre un diálogo entre dos décadas- la de 1990 y la de 1970. Las obras contemporáneas expuestas fueron todas realizadas entre 1989 y 2001. Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky, Rineke Dijkstra, Elger Esser, Doug Hall, Philip-Lorca diCorcia, y Marc Räder, llegan todos a una prominencia internacional en la década de 1990 y su trabajo, en conjunto, ha formado potencialmente nuestras ideas de lo que fue más importante en el arte de la última década. Sin embargo, con pocas excepciones, la mayoría de estos artistas vienen de la época de finales de 1970: ellos completaron o iniciaron sus estudios en ese momento y estuvieron muy influidos por las ideas artísticas de entonces. Estas ideas fueron manifestadas en los trabajos contemporáneos más provocativos de la época, así como en un continuo proceso de reevaluación y redescubrimiento histórico. En este sentido, la época de la década de 1970 sirve como una especie de lente, a través de la cual las imágenes refractadas del pasado y del futuro pueden ser traídas hacia un foco de iluminación mutuo.

(...)

La acogida del medio en el mundo del arte coincidió y se amplificó, por los cambios ya puestos en marcha en el (auto-identificado) campo de la fotografía. Comenzando en los años posteriores a la II Guerra Mundial, el lugar de la fotografía en la educación superior, tanto en EE.UU. como en Europa, inició un cambio gradual. Lo que había sido considerado una ciencia aplicada, enseñada en las escuelas de comercio o en los departamentos de periodismo, llegó a ser una herramienta de expresión personal y se incorporó en los departamentos de Bellas Artes. Este cambio de actitud -generalmente evidente a finales de la década de 1960- creó un contexto radicalmente nuevo para la fotografía. Para los artistas, el medio se convirtió en una herramienta expresiva clave; los fotógrafos, por otro lado, se dieron cuenta de los asuntos artísticos más grandiosos. Estas preocupaciones y actitudes no se vieron limitados por las fronteras nacionales. Paralelamente al aumento de la globalización del capital y la cultura en las últimas décadas, hemos visto una

globalización de ideas artísticas comparables.

(...)

A mediados de la década de 1970, esta estética "topográfica" o "forense"- la idea de la fotografía como un modo de inventario visual- ha llegado a ser un elemento central del lenguaje visual de la fotografía artística. El curador Ralph Rugoff ha señalado el predominio en este periodo de las prácticas artísticas "que sugieren vínculos con un enfoque forense o dirigen el objeto del arte como si fuera una especie de prueba o evidencia. Estas obras enfatizan el rol del espectador como investigador a la vez que subrayan la pista y el estado contingente del objeto artístico". Este concepto expresivo creció de una multitud de fuentes históricas y proporcionó una variedad de intereses expresivos. Fue, en la jerga del momento, una idea "sobredeterminada".

(...)¹²⁸

Como hemos visto, la multitud de discursos e intereses planteados en la expresión artística de la fotografía, nos permite abordar un comportamiento multidisciplinar en la investigación de la creación fotográfica de las últimas décadas, mediante la cual reflexionaremos sobre la incidencia del concepto de paisaje alterado. En los siguientes capítulos que vertebran esta tesis, se trazará dicha idea, principalmente a través de los artistas Edward Burtynsky y Andreas Gursky, quienes constituirán el hilo conductor de la maquinaria de este singular proyecto.

Notas

1. Ellsworth, E. y Kruse, J. (2013). *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life*. Brooklyn: Punctum books, p. 42.
2. Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 45-46.
3. *Ibidem*, p. 71.
4. Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: ABADA, p. 24.
5. Moya Pellitero, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, p. 42.
6. Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 73.
7. *Ibidem*, p. 159.
8. *Ibidem*, p. 161.
9. *Ibidem*, pp. 215-216.
10. *Ibidem*, p. 250.
11. *Ibidem*, pp. 250-251
12. Nogué, J. (2009). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 102.
13. Center for Creative Photography, U.A (2009). *New Topographics*. New York: George Eastman House International, Museum of Photography and Film, Steidl, p. 20. Original en inglés: <<Wherever we go, whatever the nature of our work, we adorn the face of the earth with a living design which changes and is eventually replaced by that of a future generation. How can one tire of looking at this variety, or of marveling at the forces within man and nature that brought it about?>>
14. Nogué, J. (2009). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 32.
15. Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 210.
16. Moya Pellitero, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, p. 102.
17. Maderuelo, J. (2010). El paisaje urbano. Revista *Estudios Geográficos*, LXXI, (269), pp. 575-576.
18. Bertrand, G. (1968). Paysage et Géographie physique globale. Esquisse méthodologique. Revista *Géographique des Pyrénées et du SO*, (39), pp. 249-272.
19. La Fábrica. (2005). *Ciudad*. Madrid: La Fábrica, p. 115.
20. Maderuelo, J. (2010). El paisaje urbano. Revista *Estudios Geográficos*, LXXI, (269), p. 590.
21. La Fábrica. (2005). *Ciudad*. Madrid: La Fábrica, p. 56.
22. Alcolea, R. A. (2009). *Picnic de pioneros*. Valencia: Generales de la Construcción, p. 147.
23. Lustrum Press (1980). *Landscape: Theory*. New York: Lustrum Press, p. 28.
24. Marchán Fiz, S. y Colomina, B. (2010). Arquitectura II. La mirada del artista. Revista *Exit. Imagen y Cultura*. (37), pp. 22-23.
25. Boy de la Tour, X. (1994). *El Petróleo*. Barcelona: RBA Editores, pp. 23-36.
26. Moya Pellitero, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, pp. 247-248.
27. Nevada Museum of Art (2011). *The Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment*. New York: Skira Rizzoli Publications, p. 136.
28. Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG202:30, *Thomas Barrow: Thesis*, en "Writings by and about Barrow" (Thomas Barrow Archive). Tucson, AZ (EE.UU.). Original en inglés: <<86,000 cars on the road now and 6,000,000 more will be added next year.>>
29. Alcolea, R. A. (2009). *Picnic de pioneros*. Valencia: Generales de la Construcción, p. 215.
30. Marchán Fiz, S. y Colomina, B. (2010). Arquitectura II. La mirada del artista. Revista *Exit. Imagen y Cultura*, (37), p. 24.
31. Burtynsky, E. (2009). *Oil*. Germany: Steidl, p. 169. Original en inglés: <<The awe and reverence once reserved for the Deity and later bestowed upon the visible landscape is directed toward technology, or rather the technological conquest of matter.>>
32. La Fábrica. (2005). *Ciudad*. Madrid: La Fábrica, p. 24.
33. Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo

XX, p. 145.

34. Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG202:29, *Journal for Years 1962-Jan. 1965*, en "Thomas Barrow. Biographical (I) Resumes, Journals, Interviews" (Thomas Barrow Archive). Tucson, AZ (EE.UU.). Original en inglés: <<Mans' inhuman Subjugation to Machinery.

They sit like a passive, yet all seeing super race, watching with their Deceiving Eyes. Eyes that say candy, coffee, soft drinks. But behind these eyes lurks a cruel, cold, calculating, carnivorous mind, waiting for the day when it can subject man to all the tortures they have endured. Pushing, pulling, kicking, lacerating, their shining skin.

We actually are in their power now, so many empty faces create these monsters in disguise. These shells of man are undergoing their own private torture in a daily routine, governed by some obscure machine that prints a system of exchange to keep these poor hollow souls enslaved.

Oh! Oh! That we are so blind. If we could only recognize the signs of the coming over throw of humanity. When occasionally a machine maims its operator, or runs wild destroying all its path or when one goes on strike till it obtains better working conditions. These wayward machines are severely punished by the higher forces in the mechanized world, by forced exile to the cemetery of these inhuman friends, the scrap yard. We must recognize these signs before it is too late, the hideous Atrocities of Hitler, Krusher, and Castro will pale beside the sadistic pleasures the machines will derive in their domination of man.

These unbelievably humans creations of unknowing, unthinking man, even have hospitals where glib, (nieve ?) workman repair severed spinal cords, caking arteries, and broken glass faces, so that these machines can return to their insidious infiltration of our lives, our most private moments, our most sanctuary, the home. And when they reach these goals they make a silent mockery of all we do.>>

35. Alcolea, R. A. (2009). *Picnic de pioneros*. Valencia: Generales de la Construcción, p. 13.

36. *Ibídem*, p. 25.

37. Marchán Fiz, S. y Colomina, B. (2010). Arquitectura II. La mirada del artista, Revista *Exit. Imagen y Cultura*, (37), p. 28.

38. *Ibídem*, p. 28.

39. Alcolea, R. A. (2009). *Picnic de pioneros*. Valencia: Generales de la Construcción, p. 9.

40. *Ibídem*, p. 55-61.

41. Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital: the Hallmark Photographic Collection*. Kansas City, MO: Hallmark Photographic Collection, p. 309.

42. Marchán Fiz, S. y Colomina, B. (2010). Arquitectura II. La mirada del artista. Revista *Exit. Imagen y Cultura*, (37), p. 29

43. Naranjo, J. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 307.

44. La Fábrica. (2005). *Ciudad*. Madrid: La Fábrica, p. 20.

45. Marchán Fiz, S. y Colomina, B. (2010). Arquitectura II. La mirada del artista. Revista *Exit. Imagen y Cultura*, (37), pp. 28-29.

46. Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*. London: Thames and Hudson, p. 18.

47. *Ibídem*, p. 18-19.

48. Deal, J. (1999). *Between Nature and Culture: Photographs of the Getty Center*. Los Ángeles: J. Paul Getty Museum, pp. 18-22.

49. *Ibídem*, p. 9.

50. Pratesi, L. y Carpi de Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Lariviere, p. 163.

51. *Ibídem*, pp. 163-164.

52. Lipovetsky, G. (2008). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, pp. 24-25.

53. Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital: the Hallmark Photographic Collection*. Kansas City, MO: Hallmark Photographic Collection, pp.

279-280.

54. Moya Pellitero, A. M^a. (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, pp. 142-143.
55. Pastor, G. (2005). La fotografía de Andreas Gursky: nuevos paisajes para la ciudad actual. *Revista Digital de Arte Contemporáneo arte2o* [en línea], N° 25. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/arte2o/documentosfotografiagursky.htm>, p.1.
56. Maderuelo, J. (1996). *El paisaje: arte y naturaleza*. *Actas Huesca 1996, II curso*. Huesca: Diputación provincial de Huesca, pp. 191-192.
57. *Ibídem*, pp. 199-200.
58. Medina, P. (2010). Paisajes habitables. *Enrahonar. Cuadernos de filosofía*, (45), p. 100.
59. *Ibídem*, p. 100.
60. Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital: the Hallmark Photographic Collection*. Kansas City, MO: Hallmark Photographic Collection, pp. 387-388.
61. Demenocal, P. (January/February, 2005). After Tomorrow. The Peril of Ignoring Global Warming. *Orion magazine*, p. 18.
62. Moya Pellitero, A. M^a. (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 230.
63. Eskildsen, U. (2008). *Street & Studio: An Urban History of Photography*. London: Tate, p. 10.
64. Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital: the Hallmark Photographic Collection*. Kansas City, MO: Hallmark Photographic Collection, p. 138.
65. *Ibídem*, pp. 397-402.
66. *Ibídem*, p. 403.
67. *Ibídem*, p. 420.
68. *Ibídem*, p. 437.
69. Fox, W. L. (2001). *View Finder: Mark Klett, Photography, and the Reinvention of Landscape*. Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 93-94.
70. Center for Creative Photography, U.A. (2009). *New Topographics*. New York: George Eastman House International, Museum of Photography and Film, Steidl, p. 35.
71. Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital: the Hallmark Photographic Collection*. Kansas City, MO: Hallmark Photographic Collection, p. 137.
72. Szarkowski, J. (1981). *American Landscapes: photographs from the collection of the Museum of Modern Art*. New York: MOMA, p. 13.
73. Burns, R. (2002). *Ansel Adams. A Documentary Film*. Sierra Club and Steeplechase Films. Original en inglés: <<Art is both love and friendship and understanding, the desire to give. It is not charity, which is the giving of things, it is more than kindness, which is the giving if self, it is both the taking and giving of beauty, the turning out to the light, of the inner folds of the awareness of the spirit. It is a re-creation on another plane of the realities of the world; the tragic and wonderful realities of earth and men, and of all the interrelations of these.>>
74. Center for Creative Photography, U.A. (2009). *New Topographics*. New York: George Eastman House International, Museum of Photography and Film, Steidl, p. 38.
75. Maderuelo, J. (1996). *El paisaje: arte y naturaleza*. *Actas Huesca 1996, II curso*. Huesca: Diputación provincial de Huesca, p. 63.
76. Fox, W. L. (2001). *View Finder: Mark Klett, Photography, and the Reinvention of Landscape*. Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 87-88.
77. Szarkowski, J. (1981). *American Landscapes: photographs from the collection of the Museum of Modern Art*. New York: MOMA, p. 14.
78. Nevada Museum of Art (2011). *The Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment*. New York: Skira Rizzoli Publications, pp. 134-135.
79. Center for Creative Photography, U.A. (2009). *New Topographics*. New York: George Eastman House International, Museum of Photography and Film, Steidl, p. 36. Original en

inglés: <<The best place to find new landscapes is in the West.>>

80. Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG31:2:14:6, *Testimony of Ansel Adams before the senate parks, recreation and renewable resources subcommittee, April 24, 1980, on S. 2551*, en "Ansel Adams Archive. Activity files: Lectures, 1976-1983. Interviews, 1945-1978" (Ansel Adams Archive). Tucson, AZ (EE.UU.). Original en inglés: <<My name is Ansel Adams, I lived in Carmel Highlands, California, at the northern end of the magnificent Big Sur Coast. I have lived there for nearly eighteen years, (~~Less one month at this date~~). I am a photographer, writer and teacher.

I am appearing today as a private citizen, and I am representing no organization. ~~I have travelled to every part of America and~~ I have photographed for 50 years and more, the extraordinary beauty of our land from Alaska to the Appalachians, from the Maine coast to the California desert. For almost two decades I've had the enormous privilege of returning to Big Sur. Surely no more beautiful and spiritually uplifting coastline exists on this earth.

~~It is I think, a well known fact that I have been an ardent conservationist for more than 60 years.~~ I hope it is well-known that I care deeply about my friends and fellow residents of Monterey County. The entire purpose of my effort here is to preserve the Big Sur Coast-this incomparable source of natural beauty for all of us and for future generations. I think most of us live in Monterey County because we love this land and this coast, and the rugged, unspoiled places which are becoming increasingly rare in urbanized America. The Big Sur Coast is a National Treasure (for ? all Americans to enjoy), and we would all benefit from its protection. In answer to the question "what is the Big Sur Area?" I can reply by quoting the late fine painter Francis McComas who called it "...The greatest meeting of land and water in the world". He was specifically describing Point Lobos State Reserve (about two miles north of the Big Sur Area boundary). The Big Sur Area offers important opportunities for hiking, riding, fishing, and most significantly, the unforgettable experience of observing magnificent hills and a rugged, spectacular shoreline. The quality if these vistas depends upon prevention of construction of homes, roads, and other development within view of coastal Highway 1; numerous examples of this desecration are painful to see.

However, Big Sur is a combination of extraordinary beauty and an important lifestyle which should be continued and protected. In simplest terms, The Big Sur, in its present condition, is what we wish to see preserved. The area now contains three excellent California State Parks, two Handsome Nature-Research Reserves, and some charming and appropriate hotels and restaurants. It is a really unique community if strongly individualistic and creative people who enjoy a way of life that should be perpetuated.

Unfortunately, in spite of The Coastal Legislation and dozens of plans and special zoning and "private stewardship", The Big Sur Coast is being developed and its beauty is being ruined at an alarming rate. This is particularly the case along the northern 55 miles of the coast, which is mostly in private ownership. Every time I drive down that part of the coast I see yet more construction, more traffic, more impact on the fragile coastal ecosystems. And once the local coastal plan is completed later this year, development will inevitably accelerate.

To emphasize this point, I would like to quote to you from a letter I received recently from Ken Norris, Director of the Environmental Field Program of the University of California at Santa Cruz. (The University manages the Big Creek Ecologic Reserve on the Big Sur Coast.) Norris told me that "I don't think local planners will succeed in saving it. (Big Sur) They are directly involved with the pressure groups that will erode it".

However, it is not too late. We can save The Big Sur Coast and its unique lifestyle, if we join together and act now. (...)

81. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, pp. 36-37.

82. *Ibidem*, pp. 18-20.

83. La Fábrica. (2005). *Ciudad*. Madrid: La Fábrica, pp.21-22.

84. Nevada Museum of Art (2011). *The Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment*. New York: Skira Rizzoli Publications, p. 134.

85. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, p. 10.

86. Center for Creative Photography, U.A. (2009). *New Topographics*. New York: George Eastman House International, Museum of Photography and Film, Steidl, p. 41.
 87. *Ibidem*, pp. 11-12.
 88. *Ibidem*, pp. 13-14.
 89. *Ibidem*, p. 35.
 90. Jussim, E. y Lindquist-Cock, E. (1985). *Landscape as photograph*. New Haven, Conn.: Yale University Press, p. 11. Original en inglés: <<The affection for life that is the only sure motive for continuing the struggle towards a decent environment.>>
 91. *Ibidem*, p. 113.
 92. La publicación *Reading into Photography: Selected Essays, 1959-1980 (Leyendo la fotografía: ensayos seleccionados, 1959-1980)*, incluye los siguientes ensayos: *Photographing Architecture (Fotografiando la arquitectura)* de John Szarkowski, *Landscape Photography (Fotografía de paisaje)* de Nathan Lyons, *Portraiture (Retrato)* de Eugenia Parry Janis, y *Toward a Critical Pluralism (Hacia un pluralismo crítico)* de Andy Grundberg. Véase: Center for Creative Photography, U.A. (2009). *New Topographics*. New York: George Eastman House International, Museum of Photography and Film, Steidl.
 93. Center for Creative Photography, U.A. (2009). *New Topographics*. New York: George Eastman House International, Museum of Photography and Film, Steidl, pp.75-77.
 94. Davis, K. F. (comunicación personal, 2012, 19 de octubre) Original en inglés: <<Robert Adams is very key in this entire history/idea, as well as so many others influenced by the idea of the Social Landscape or the New Topographics approaches of the late 1960s/early 1970s. It's hard to escape these influences, in fact.>>
 95. Adams, R. (2013). *¿En dónde podemos creer y dónde? Fotografías del Oeste americano*. Madrid: MNCARS y La Fábrica.
 96. Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG 229:1, *New Topographics: the trajectory from creative intention to critical response*. Annie Gilbert, January 1997, pp. 1-29, en "Joe Deal Archive. New Topographics Materials" (Joe Deal Archive). Tucson, AZ (EE.UU.). Original en inglés: <<The enduring value and significance of photography is, at least in part, dependent on critical response. The form of cultural interlocution varies and changes; it can be found in the public domain, in art criticism and in the writing of history. Critical response to a culture can also precipitate creative intention in the practice of photography. The New Topographics exhibition, 1975/1976, has found a place in the history of photography, both despite and because of critical response, in the last twenty one years. It is however, the work in the exhibition which has had considerable influence on the subsequent practice of landscape photography.
- The focus of this Dissertation is not the practice and development of landscape photography, but the relationship between the photographers' creative intention and the critical responses to their work in the New Topographics.
- (...)
- The longer term trajectory of critical response to the New Topographics is found in the writing of history. Four texts have been chosen to show the various critical and interpretive responses from a historical perspective. The period covered is from 1984 to 1992. The commonality between these texts is the assertion that the "New Topographics" exhibition has been considerably influential in the past two decades. The longer term trajectory reveals diverse responses, which are both different and similar to the initial responses. The historical perspective produces a shift away from the photography of the banal without opinion or judgement entering the work to many interpretations ie, social criticism, political standpoints, the production of style through lack of emotion, the projection of personal histories and the negation of historical context. This plethora of interpretations, produced by revisionism and the change in cultural attitudes, underpins and validates the significance and importance of this body of work.
- (...)>>
97. Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*. London: Thames and Hudson, p.7.
 98. *Ibidem*, p.10.

99. Marchán Fiz, S. y Colomina, B. (2010). Arquitectura II. La mirada del artista. Revista *Exit. Imagen y Cultura*, (37), p. 26.
100. Fundación Foto Colectania (2003). *Realidad y representación. Coleccionar paisaje hoy*. Barcelona: Fundación Foto Colectania, p. 23.
101. Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*. London: Thames and Hudson, pp. 42-43.
102. Pratesi, L. y Carpi de Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Lariviere, p. 24.
103. *Ibidem*, p. 42.
104. *Ibidem*, pp. 149-152.
105. La Casa Encendida (2004). *Paisaje y memoria*. Madrid: La casa encendida, p.18.
106. Gronert, S. (2009). *The Dusseldorf School of Photography*. London: Thames and Hudson, p.21.
107. *Ibidem*, p.17.
108. La Casa Encendida (2004). *Paisaje y memoria*. Madrid: La casa encendida, p. 102.
109. *Ibidem*, p. 102.
110. La Fábrica. (2005). *Ciudad*. Madrid: La Fábrica, pp. 19-20.
111. Sánchez, N. y Hernáiz, J. (2004). Estética y Arte en la Expresión Fotográfica. *Revista de Investigación Área Abierta*, (9), pp.1-2.
112. Gronert, S. (2009). *The Dusseldorf School of Photography*. London: Thames and Hudson, p.18.
113. Pratesi, L. y Carpi de Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Lariviere, p. 21.
114. Moya Pellitero, A. M^a. (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 84.
115. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, p. 24.
116. Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*. London: Thames and Hudson, p. 23.
117. Kuspit, D. (April, 1990). All Our Yesterdays. *Artforum*, 38 (8), p. 170.
118. Stimson, B. (2009). *El eje del mundo. Fotografía y nación*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 206.
119. Gómez Isla, J. (2001). Andreas Gursky. La reformulación de la idea de realidad. *Revista Lápis*, (176), p. 54.
120. Galassi, P. (2001). *Andreas Gursky*. New York: The Museum of Modern Art, p. 11.
121. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, pp. 23-52.
122. Galassi, P. (2001). *Andreas Gursky*. New York: The Museum of Modern Art, p. 11.
123. Alcolea, R. A. (2009). *Picnic de pioneros*. Valencia: Generales de la Construcción, pp.151-155.
124. Stremmel, K. (2004). *Realismo*. London: Taschen, p. 86.
125. Alcolea, R. A. (2009). *Picnic de pioneros*. Valencia: Generales de la Construcción, pp. 203-205.
126. Center for Creative Photography, U.A. (2009). *New Topographics*. New York: George Eastman House International, Museum of Photography and Film, Steidl, p. 20.
127. *Ibidem*, p. 40.
128. Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, "Affinities...Now and Then" Art Space, KCAI, Kansas City, Missouri. February 1-March 26. 2003, en "Joe Deal Archive. Box 2. NEA Project Materials; [Panel, Special Projects, Fellowship Award, Publications, Lecture Notes]; Manuscript Materials, 2003-2010" (Joe Deal Archive). Tucson, AZ (EE.UU.). Original en inglés: <<AFFINITIES...NOW AND THEN is, in large part, about a dialogue between two decades-the 1990s and the 1970s. The contemporary works on view were all made between 1989 and 2001. Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky, Rineke Dijkstra, Elger Esser, Doug Hall, Philip-Lorca diCorcia, and Marc Räder all came to

international prominence in the 1990s and their work, collectively, has powerfully shaped our ideas of what was most important in the art of the last decade. With few exceptions, however, these artists all came of age in the late 1970s: they completed or began their studies in that time and were powerfully shaped by the artistic ideas then in the air. These ideas were expressed in the most provocative contemporary work of the period, as well as in an ongoing process of historical rediscovery and reevaluation. In this sense, the era of the 1970s serves as a kind of lens, through which the refracted images of past and future may be brought into a mutually illuminating focus.

(...)

The art world's embrace of the medium coincided with-and was amplified by-changes already underway in the (self-identified) realm of photography. Beginning in the years after World War II, photography's place in higher education-in both the U.S. and in Europe-began a gradual shift. What had been considered an applied science, taught in trade schools or departments of journalism, became a tool of personal expression and was relocated to departments of fine art. This change in attitude-widely apparent by the late 1960s-created a radically new context for photography. For artists, the medium became a key expressive tool; photographers, on the other hand, were made aware of the larger concerns of art. These concerns and attitudes were not constrained by any national borders. In parallel with the increasing globalization of capital and culture in the past few decades, we have seen a comparable globalization of artistic ideas.

(...)

By the mid-1970, this uninflected, "topographic", or "forensic" aesthetic-the idea of the photograph as a mode of visual inventory-had become a central element of the visual language of artistic photography. Curator Ralph Rugoff has noted the predominance in this period of artistic practices "that suggest links to a forensic approach or address the art object as if it were a kind of evidence. These works emphasize the viewer's role as investigator while underscoring the cluelike and contingent status of the art object". This expressive concept grew from a multitude of historical sources and served a variety of expressive interests. It was, in the jargon of the day, an "overdetermined" idea.

(...)>>

Capítulo 2

EL PROCESO DE TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE

2. EL PROCESO DE TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE

"Todo es nuevo, cada minuto es nuevo, eso significa que hay que volver a examinar. La vida cambia cada minuto." (Henri Cartier-Bresson. *The Decisive Moment*, 2007). El fotógrafo francés Cartier-Bresson expresa que todo es nuevo cada minuto, lo que implica un continuo análisis de las cosas. Según él, la vida cambia cada minuto, y si la vida cambia, con todo lo que eso significa, ese flujo de transformación también afectará al paisaje. Esta idea de cambio continuo define el pensamiento de muchos fotógrafos del siglo XX, y esto, será algo que se mantendrá activo hasta el inicio de nuestro siglo XXI.

Todas las imágenes conforman un espacio temporal, pero también constituyen en sí mismas interrogantes intemporales, pues, los seres humanos han concebido imágenes desde siempre. Incluso cuando se busca la historicidad de las imágenes en el imaginario colectivo, la cuestión antropológica en relación a la imagen permanece abierta. Un planteamiento clave es manifestado: liberar al concepto de imagen de los modelos de pensamiento estrechos y tradicionales.¹ Ahora, debemos contemplar una mirada amplia de la fotografía de paisaje, es decir, ir más allá de la propia imagen fotográfica, hacia el espíritu de transformación del paisaje, para conectar de forma más enriquecedora con la propia realidad. Esta idea puede corroborarse a través de la obra de diversos fotógrafos, cuyos proyectos son vinculados directamente con otras áreas de estudio como la sociología, la geometría o la pintura.

Una antropología de la imagen podría atestiguar que todas las imágenes convocan continuamente a nuevas y distintas imágenes, ya que éstas sólo pueden concebirse como una respuesta ligada a la época, por lo que sería difícil resolver los interrogantes de la siguiente generación con ellas. De este modo, cada imagen, una vez que ha cumplido su función actual, conduce en consecuencia (una y otra vez) a una nueva imagen. Pero, ¿qué es una nueva imagen? Se podría apuntar que todas las imágenes viejas fueron nuevas imágenes que dejaron de serlo con el tiempo. Alguna imagen sólo podrá tener el efecto de una nueva imagen porque utiliza un medio nuevo, o porque reacciona a una nueva praxis de la percepción.² Por consiguiente, cada época queda definida por nuevos paisajes. Éstos son construcciones que simbolizan un periodo histórico y social. Una conexión ineludible es la que se produce cuando a través de la observación del paisaje, comprendemos la naturaleza humana y la conciencia histórica y social que comporta dicho espacio. Ésta es una deducción razonada, sin embargo, se podría pensar también en otra opción: teorizar acerca de las circunstancias que incumben al ser humano, mediante la observación del paisaje a través de la fotografía, aunque no necesariamente de manera referencial (como un documento visual), sino reconociendo en la imagen fotográfica valores intangibles (inmateriales) de la propia sociedad. Incluso, debemos tener en cuenta que la representación fotográfica de un paisaje no significa forzosamente la evidencia del objeto representado, ya que los aspectos estéticos de la imagen pueden derivar más allá de lo reconocible en la realidad material, advirtiendo actitudes intrínsecas en la fotografía de paisaje que nos permitan analizar el espacio social y colectivo del que formamos parte. Insistimos en que el significado de una fotografía implica tener presente mucho más que sus propiedades visuales, supone además entender dicha estética siempre en relación con unas narrativas y cambios que, se producen en un proceso de transformación continuo y cobran sentido. De este modo, será posible desarrollar una conceptualización del paisaje.

Con frecuencia, en las últimas décadas, se le suele proporcionar más valor y autoridad a la imagen que a la experiencia física que el individuo tiene con el mundo.

Ahora, el mundo sólo es accesible a través de los medios, y esto trae como consecuencia que la discusión en torno a la percepción se vuelva más abstracta que la percepción misma.³ Cada vez concebimos el mundo de forma más codificada, indirecta y medial. Nuestra mirada se vuelve más abstracta por momentos. Por lo tanto, podemos hacer una interpretación recíproca del asunto. No hablamos de conceptualizar el paisaje a través de una fotografía que podría tener una dimensión abstracta, sino que la propia percepción del mundo se ha vuelto tan abstracta como lo puede llegar a ser la imagen fotográfica. De hecho, el mismo carácter procesual del paisaje puede constituir una abstracción desde el punto de vista estético, pudiendo ser utilizado este aspecto formal para construir una teoría del individuo. De lo que se trata es de demostrar la coherencia que se establece, entre, la construcción de un determinado espacio y los factores humanos que se identifican en él, como el comportamiento o las inquietudes sociales arraigadas en la conciencia humana.

Según expresa el artista estadounidense Bill Viola: "Pienso en el paisaje como una materia prima de la psique. Como la integración de estar en la tierra viviendo en un mundo físico que se convierte en pensamientos, conceptos y formas culturales."⁴

El proceso del paisaje y la construcción social del mismo es una idea marcada en dos figuras fundamentales: Andreas Gursky y Edward Burtynsky. No obstante, existen muchos otros artistas que trascienden y conectan de forma esencial con los autores mencionados. El paisaje como término en sí mismo, se ha hecho popular para describir la forma en que las construcciones de las personas dan significado a la naturaleza de sus vidas. La urbanista Sharon Zukin utiliza este concepto para hacer referencia a los símbolos visuales de una ciudad, y a cómo estos documentan y retratan las vidas de las personas que la habitan.⁵ Esto quiere decir que a través del lenguaje fotográfico, no sólo se puede reconocer la función documental del paisaje, sino que además se acentúa el propósito narrativo que posee la propia imagen. Según afirma el crítico y teórico francés Raymond Bellour, nunca antes había existido tanta analogía entre imagen y mundo, como en la fotografía moderna. Este autor hace alusión a la analogía como a una dimensión que varía constantemente, en la que se produce un fuerte "potencial de semejanza y de representación". El espacio se extiende y organiza a través de este carácter análogo. Por lo tanto, se puede considerar que todo aquello que posee una capacidad de semejanza o de representación, podría estar supeditado a una dinámica histórica.⁶ Así pues, los elementos que la fotografía y el paisaje real presentan en común, nos permiten abarcar una visión histórica y social bastante destacable, quedando manifiestos en la imagen fotográfica los síntomas del mundo.

La creación de imágenes simboliza la construcción de una nueva arquitectura, "el material sin clasificar que sirve de fondo a nuestras vidas", según las palabras de Alison y Peter Smithson (1950). Esto representa una alteración fundamental en el proceso de la condición urbana.⁷ Igualmente, los artistas trabajan la fotografía para expresar esta circunstancia procesual del paisaje. De hecho, los autores de la Düsseldorf School of Photography trabajan bajo la premisa artística de investigar el paisaje como un engranaje social. Un ejemplo de esto lo encontramos en las imágenes del artista alemán Andreas Gursky, cuyas fotografías son un análisis directo de nuestra condición contemporánea, al igual que lo son las del artista canadiense Edward Burtynsky. En el caso de Gursky, su preferencia por las estructuras claras es un hecho esclarecedor en la mirada del espectador sobre la condición urbana. Y más aún, el desorden de las estrategias de supervivencia individual, de la adaptación provisional de la mega escala, que es una parte inherente del capitalismo tardío.⁸ Las fotografías de Gursky condensan la percepción general del paisaje urbano y las ramificaciones que éste produce. Este

autor extrae de sus fotografías la esencia de la imagen que ofrece el mundo de nuestros días: el turismo, la economía de mercado, la industrialización, el avance de los transportes, la depredación del territorio, etc. Todo ello, queda expuesto en un conjunto de obras que no responden a un estilo o una forma determinadas, sino que certifican el modo y la manera en que se nos presenta el mundo actual: un entorno constituido como contexto de la cotidianidad.⁹

Andreas Gursky ha expresado que lleva las imágenes alrededor de él, como un "ready-made", en su cabeza. Algunas veces reconoce esas imágenes en el exterior del mundo y las fotografía. Otras veces, intuitivamente, fotografía escenas y sólo después, en la oscuridad, reconoce en ellas el valor que éstas poseen para llegar a ser imágenes. Con frecuencia, él observa durante un largo periodo de tiempo, visitando y revisitando una escena antes de tomar ninguna imagen. Algunas veces hace muchos disparos, aunque otras veces sólo con uno es suficiente.¹⁰ Durante sus tempranos años en la academia Folkwangschule für Gestaltung, en Essen, Gursky sintió devoción por la obra de Otto Steinert, realizando un estudio intenso hacia la noción de fotografía subjetiva que este autor desarrollaba. Se debe subrayar la idea de que para Andreas Gursky, la fotografía no es un mero medio de representación, sino un medio para construir la realidad. El artista se centra en las escenas que retratan multitudes de personas y los lugares donde ellos se concentran, conduciendo su trabajo fotográfico hacia las estructuras de un planeta globalizado, hacia lugares de producción y comercio, así como hacia el consumo y la sociedad en relación con el tiempo libre en la actualidad.¹¹ Ese tipo de fotografías ha ocupado gran parte de su carrera artística, aunque también hay que señalar que durante los últimos años, Gursky ha abordado una nueva serie llamada *Superhero* (*Superhéroe*), inspirada en los héroes de cómic de Hollywood, y en la que se proyecta un paisaje idealizado.

Otra referencia ineludible es el fotógrafo canadiense Edward Burtynsky, quien desde mediados de 1970 hasta principios de 1980, estudió artes gráficas en el Niagara College, en Welland, estudiando más tarde fotografía en el Ryerson Polytechnical Institute, en Toronto, Ontario (Canadá). Su trabajo de estudiante revela una afinidad con fotógrafos de la talla de Edward Weston y Ansel Adams. Burtynsky considera que fue inspirado por la habilidad de Weston para localizar "lo extraordinario dentro de lo ordinario". Este artista canadiense, trata de encontrar en lo cotidiano una nueva poética articulada por el lenguaje de la fotografía. Durante las últimas décadas, Edward Burtynsky ha sido un explorador de lugares desconocidos, donde la actividad industrial moderna ha reestructurado la superficie de la tierra. Sus asombrosas fotografías de los paisajes de minería, industrias extractivas, reciclaje, petróleo refinado y desguace de buques, tienen una inesperada y casi sublime belleza.¹² Con frecuencia, su trabajo requiere de expediciones que lleva a cabo con varios asistentes que contrata, entre ellos un explorador que reconoce el lugar e informa a Burtynsky por adelantado, lo que le permite al artista determinar cuáles son los mejores puntos geográficos y que autorizaciones son requeridas en cada caso. Además, el artista canadiense creó un laboratorio de fotografía denominado Toronto Image Works, en Toronto, para el soporte técnico de sus impresiones fotográficas, y para ser empleado también por otros artistas que trabajan en la ciudad.

La importancia de su trabajo queda reflejada en su proyección internacional, siendo su obra incluida en las colecciones de reputadas instituciones artísticas. Por ejemplo, la National Gallery of Canada posee un extenso número de obras de Burtynsky en su colección, y el catálogo de fotografías de Paisaje Alterado del Nevada Museum of Art, en Reno, Nevada (EE.UU.), incluye más de sesenta imágenes de gran escala de su serie

Oil. La obra de Burtynsky es de amplio espectro, queda muy cotizada a nivel global, y por tanto debemos focalizar nuestra atención hacia este artista de una manera más amplia en este trabajo.

2.1. Modificación perceptiva y semántica del paisaje

Según expresa el artista Andreas Gursky: “Para mí, ver es una forma de pensar.”¹³ Viendo el paisaje entendemos su proceso de transformación, ya que nuestra conciencia visual desarrolla continuamente una percepción inconformista.

Mediante todas sus transformaciones, el paisaje permanece como una “imagen-pensamiento”, que oscila entre sueño y realidad, simbolizando a la vez una desaparición transparente y fluida de las huellas que lo atestiguan. Proyectado sobre el plano de inmanencia tecnológica mundial, el paisaje es testigo del tiempo,¹⁴ tanto por los movimientos causados por el hombre, como por sus transformaciones naturales e incontrolables. Este entorno de disuasión es el espacio de todas las relaciones sociales. Todo el discurso social está en él.¹⁵ Incluso la virtualidad se instala en los procesos de vida del ser humano de forma prácticamente cotidiana, contribuyendo este hecho a la configuración de un nuevo paisaje.

Es imposible percibir el entorno igual que en épocas pasadas, ya que nuestra mirada es fruto de la acumulación de experiencias visuales que pasan por la contemplación de múltiples y nuevos fenómenos anteriormente inexistentes. Además, actualmente nos encontramos inmersos en una cultura cuya tradición visual se fundamenta en la consolidada contemplación de paisajes, que se remonta ya a varias décadas atrás en el tiempo. También disfrutamos de experiencias que eran insólitas hace tan sólo cien años, como la posibilidad de contemplar el territorio verticalmente desde aviones, así como el conocimiento visual de cualquier lugar del planeta, por inexpugnable que sea, a través de las imágenes digitalizadas.¹⁶ Este hecho nos confiere un mayor control sobre la naturaleza y sobre la existencia del paisaje en general. Tenemos la oportunidad de conocer partes del planeta sin necesidad de visitarlas, y los artistas pueden crear fotografías aéreas, descubrir nuevas perspectivas. Nuestra visión paisajística no deja de enriquecerse continuamente. La invasión de los medios audiovisuales, la aceleración de las velocidades, y las conquistas espaciales nos han enseñado y obligado a vivir en nuevos paisajes: submarinos, subterráneos, planetarios, aéreos, sonoros, olfativos, cinestésicos y virtuales.¹⁷ Los paisajes se virtualizan cada vez más, debido a la incontrolable expansión de los medios tecnológicos que definen nuestro hábitat. El espacio virtual nos plantea una compleja concepción del espacio en la que cuesta discernir lo real. La abundancia de información puede llegar a provocar una confusión perceptiva, y por tanto de entendimiento de los límites fácticos del paisaje. Todo este remolino constante de información visual, no pasa desapercibido y por tanto quedará expuesto en las obras de significativos artistas.

El entorno real es una constante propuesta inventiva, que se va transformando permanentemente, como una actividad producida en paralelo a la existencia humana. Este proceso afecta tanto al significado de la imagen del paisaje, como a la capacidad perceptiva desarrollada a partir de nuestra inmersión en él. En ocasiones, la presencia tangible de éste se ve transformada por las cualidades tecnológicas del lenguaje fotográfico. Asimismo, la imagen digital se ha establecido como un camino de comunicación visual dentro de la creación fotográfica. Este nuevo tipo de imagen posee propiedades de almacenamiento que se alejan de los cánones de la tradicional obra de arte. Ahora, las imágenes digitales se encuentran almacenadas de manera invisible,

como una base de datos. Esto nos lleva a plantearnos la existencia de una memoria digital del actual paisaje. Almacenamos las fotografías en un espacio virtual, que actúa como depósito donde guardar nuestros proyectos perceptivos en base al mundo que habitamos y compartimos. En la fotografía actual de paisaje también influye esta dinámica de actuación. Algunos artistas de la Düsseldorf School of Photography utilizan la imagen digital en sus producciones, llevando a cabo una modificación estética del espacio real, que influye incluso en su significación narrativa.

Cualquiera que sea la ubicación de la fotografía digital, ésta se relaciona con una matriz, que ya no es una imagen. Se debe tener en cuenta que en la actualidad las imágenes se generan en un "hipermedio", cuyas informaciones abstractas se diferencian de los medios antiguos de manera similar a como los bancos de datos de la actualidad se distinguen de los productos físicos de la cultura industrial.¹⁸ Estamos pasando del valor físico de las cosas a la inmaterialidad como valor original del mundo exterior, remitiéndonos incluso hacia lo incorpóreo para encontrar la definición de nuestro entorno fáctico.

Tanto para el filósofo francés Henri Bergson, como para Gilles Deleuze, lo virtual es un "modo de existencia absolutamente positivo", y además se convierte en el "recuerdo de lo presente".¹⁹ Según esta idea, se podría considerar que el paisaje actual se torna en recuerdo constante. Resulta interesante incidir en cómo el recuerdo persiste en nuestra memoria en fragmentos de tiempo congelados. Lo que sentimos y vimos una vez nunca volverá a ser sentido y visto. Percibimos, e inmediatamente almacenamos los recuerdos de la experiencia visual compartida. La transformación de las tecnologías de la visión, ha convertido a la imagen, según expone el teórico estadounidense Fredric Jameson, en la depositaria de la función epistemológica de nuestro tiempo. Ésta no es una afirmación sencilla de concebir, ya que además carga al registro de la visualidad de una gran responsabilidad y sentido, simultáneamente al trabajo que los estudios visuales tienen aún por delante.²⁰

Adentrándonos en la propuesta fotográfica del artista Andreas Gursky, descubrimos que mientras que en sus primeras obras solía haber sólo una persona solitaria representada en sus imágenes, en muchos de sus trabajos posteriores lo individual es parte de una masa de personas. Las primeras imágenes eran reproducidas usando métodos analógicos, conectando con las reglas de la composición clásica (fig. 2.1 & 2.2). Sin embargo, en sus imágenes compuestas digitalmente, el artista crea nuevos contextos espaciales (fig. 2.3). La proporción de los edificios de sus paisajes puede ser alterada así como sus protagonistas, y en el remolino de masas de personas se establece un cierto orden, logrando un diseño de imagen más concentrado. En este caso, cabe interpretar las obras como ficciones basadas en hechos. Declaración y propuesta, representación e idea, están unidas por lo tanto en una imagen.²¹ Este pensamiento es conducido por un interés central en el paisaje, y justifica la situación espacio-temporal del individuo contemporáneo.



Fig. 2.1. Andreas Gursky. *Alba*. 1989. Impresión cromogénica.



Fig. 2.2. Andreas Gursky. *Rias Bajas*. 1988. Impresión cromogénica.

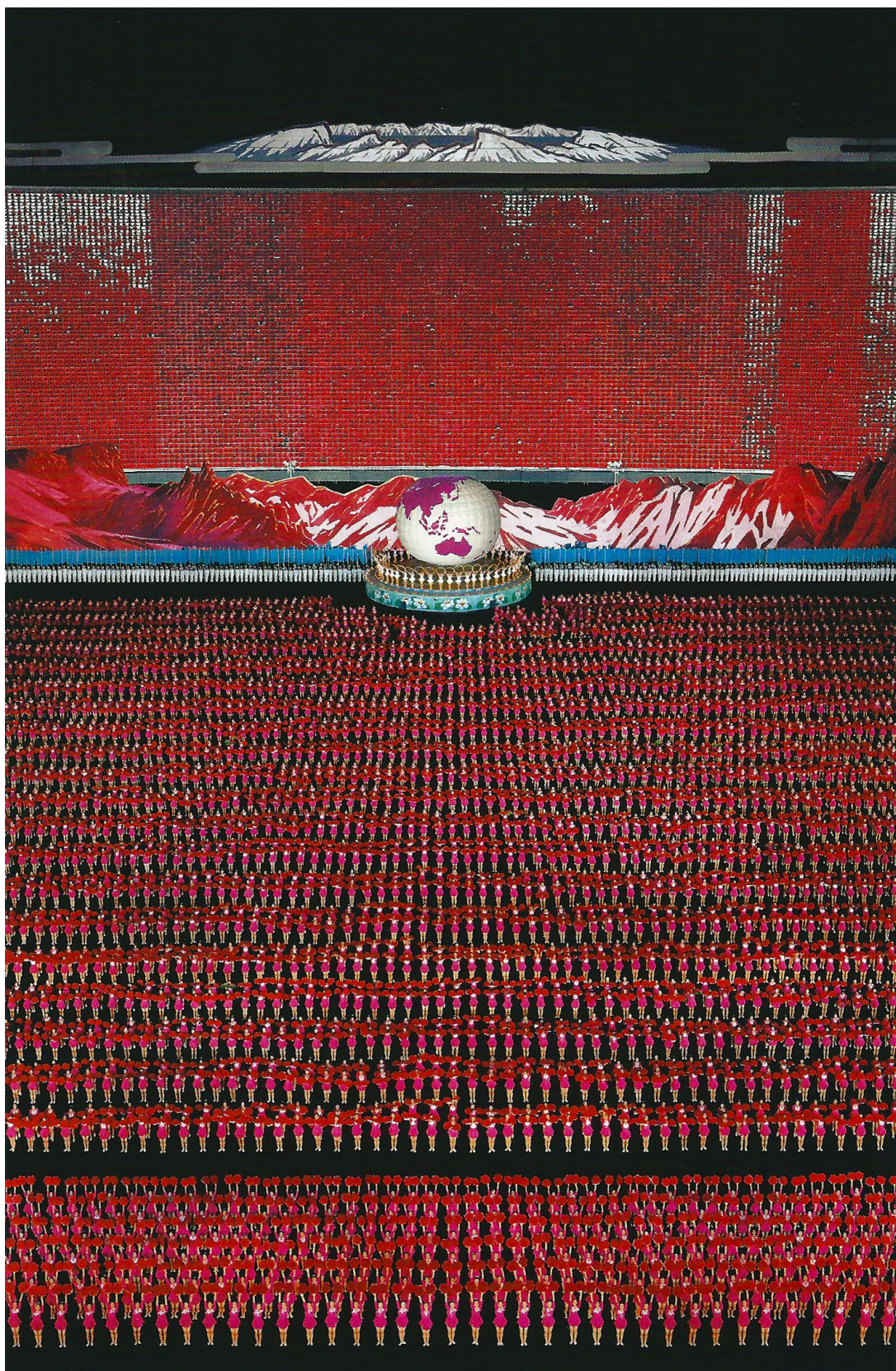


Fig. 2.3. Andreas Gursky. *Pyongyang IV*. 2007. Impresión cromogénica.

Actualmente, no contemplamos el mundo de forma pasiva, sino que participamos en él de manera activa y consecuente. Somos co-autores de los paisajes. Esta idea se pone en valor a través de la corriente artística nacida a finales de los 60 denominada "Land Art", cuyas obras expresan la interacción del artista con su medio y manifiestan la transformación del concepto tradicional de paisaje. La mirada contemplativa de la antigüedad se ha eliminado, ahora nos preocupa activar el espacio, y a través de la fotografía podemos hacerlo. La genealogía de los instrumentos ópticos, desde el Renacimiento hasta hoy, constituye la historia de los significados cambiantes del tiempo y el espacio, y con la fotografía se reinventa y re-experimenta el espacio de manera eficiente. Esta idea nos conduce hacia la gestación de nuevos códigos de percepción del espacio-tiempo,²² que se pueden observar en el paisaje fotografiado. Nos introducimos en la experiencia del paisaje para profundizar más allá de la cualidad visual de la imagen. De este modo, se puede establecer que la finalidad de la fotografía no es sólo cambiar el mundo, sino modificar su significado. Su finalidad es simbólica, siendo la función del fotógrafo, producir y almacenar símbolos. Y precisamente estos símbolos, son de vital importancia para interpretar lo real. En palabras del físico alemán Werner Heisenberger: "La realidad objetiva se ha evaporado", y con ella, el sueño de inmortalizarla en una hoja de papel. Ya había sido intuido por ciertos autores que la grandeza de la fotografía reside en aquello que no la hace apta como instrumento de precisión, es decir, en su capacidad para interpretar la realidad, ya que la fotografía narra con la misma intensidad con la que obvia.²³ La fotografía de paisaje revela y oculta a la vez el estado de la sociedad actual. Esta circunstancia provoca una transformación perceptiva y semántica en la concepción del entorno. Aquí se halla el principal interés de la condición de la imagen fotográfica, en su interpretación como lenguaje creativo de análisis social.

2.1.1. Simulación y digitalización

En el espacio de simulación permanente en el que nos encontramos, existe una confusión entre lo real y el modelo. Ya no hay una distancia crítica y especulativa de lo real hacia lo racional. No existe proyección de los modelos en lo real, sino una transfiguración de lo real en modelo en el mismo lugar. Esto es lo que el sociólogo francés Jean Baudrillard llama un "cortocircuito fantástico": lo real es hiperrealizado. Ni realizado, ni idealizado, sino hiperrealizado. Además, lo hiperreal llega a ser la abolición de lo real, no por destrucción violenta, sino por asunción, ya que la realidad se eleva a la potencia del modelo. Éste opera como esponja que absorbe lo real.²⁴ En este sentido, se debe tener en cuenta el discurso de Jean Baudrillard, quien expone con gran convicción el fenómeno de la sociedad del simulacro como síntoma que contribuye a la transformación perceptiva que se está produciendo en el contexto histórico actual. Continuamente estamos experimentando un universo extrañamente similar al original, las cosas parecen un doblaje por su propia escenificación, pero este hecho no debe interpretarse como una muerte inminente del objeto. En el "truco visual" en el que participa la sociedad, no se trata de una confusión con lo real, lo que se produce es un simulacro de la realidad, introduciéndose la duda sobre la propia realidad. Cuando la organización del espacio real se deshace bajo el acto de la visión (concebido como un simulacro), surge otra cosa, una "hiper-presencia" táctil de las cosas. Este engaño visual nos revela que la "realidad" es un mundo escenificado, objetivado según las reglas de la profundidad, y que la realidad es un principio y un simulacro al que pone fin la hiper-simulación experimental del engaño visual.²⁵ Por lo tanto nuestra relación con el paisaje es una simulación permanente. El ser humano persigue definir una relación hiperreal

con el entorno, buscando una representación más real que lo real. El avance tecnológico y de las comunicaciones ayuda a conseguir este objetivo. Atendiendo a esta idea, observamos que la representación de las apariencias está dejando de ser, la base incuestionable de la evidencia o verdad sobre los fenómenos del mundo. Presenciamos la rápida devaluación de la visión como criterio fundamental para el conocimiento y el entendimiento. El autor Jean-Louis Weissberg sostiene que nos estamos trasladando de una era de “conocimiento a través de la grabación de imágenes” hacia una era de “conocimiento a través de la simulación”.²⁶ Nos encontramos en un mundo en el que gobierna la lógica del simulacro, que nada tiene que ver con la lógica de los hechos. Éstos ya no poseen su propia trayectoria, sino que nacen de la intersección de los modelos. Esta confusión del hecho fáctico con su modelo, es lo que da lugar a todas las interpretaciones posibles del entorno.²⁷ Se trata de una transformación del paisaje, que permite un análisis interpretativo del mismo a través de la fotografía.

En 1976 Edward Burtynsky asistió al Ryerson Polytechnical Institute, y en su primer año tuvo un profesor llamado Rob Gooblar. Este profesor lo introdujo en las múltiples interpretaciones de los aspectos de la percepción, mostrándole que nunca se trata de una lectura horizontal, sino que existe más profundidad en las cosas del mundo visual. Le enseñó los conceptos del lenguaje visual, planteándole algunos interrogantes: ¿cómo transformamos los objetos?, o, ¿cómo les proporcionamos un significado simbólico? Según Burtynsky el profesor Gooblar capturó realmente su imaginación.²⁸ Asimismo, respecto al punto de vista que emplea Burtynsky en sus obras, destaca una visión muy cercana hacia el paisaje fotografiado, un punto de vista corto. Sin embargo, Andreas Gursky suele alejar bastante su visión, buscando el horizonte, y con una relación muy distante y fría, aunque no por ello menos comprometida sobre el paisaje.

Algunos filósofos nihilistas como Friedrich Wilhelm Nietzsche y Martin Heidegger, y también pragmáticos como John Dewey o Ludwig Wittgenstein, nos muestran que el ser no coincide necesariamente con aquello que es estable, fijo y permanente, sino que tiene que ver más bien con el evento, el diálogo y la interpretación, intentando transmitirnos esta experiencia de oscilación del mundo posmoderno como una "oportunidad" para concebir una nueva concepción del ser humano.²⁹ Esta visión afecta de forma directa al concepto de paisaje que creamos, y otorga una definición de entorno cambiante donde la permanencia de las cosas ha perdido vigencia. Entendemos el paisaje como una imagen en continuo cambio por las rápidas transformaciones que se están produciendo en la historia, y además se manifiesta dinámicamente, de manera transcultural. El paisaje es tanto real como imaginario. Los arquitectos, urbanistas y paisajistas, invitados a devolver la dignidad a un territorio degradado o excesivamente alterado y manipulado, deben acordarse de la interacción que existe entre ambas acepciones del paisaje, imaginario y real. De este modo, es posible leer e interpretar los signos de la presencia del ser humano para mejorar así el aspecto y situación de los lugares que deben ser remodelados.³⁰ Verticalidad y altura demuestran progreso y poder, y esos han sido los retos del hombre desde el inicio de su civilización, retos que tienen su máxima expresión en la arquitectura, la construcción del techo del mundo. En un pasado mitológico, la torre de Babel constituía una de las edificaciones más representativas de la humanidad. En la actualidad, los 828 metros de la torre Burj Khalifa permiten a Dubái convertirse en la capital con el edificio más alto del mundo desde 2010. Estas construcciones son metáforas de una sociedad que aún aspira a crecer, y marcan un proceso de cambios en las estructuras naturales y arquitectónicas del entorno. De este modo, el paisaje queda transformado tanto medioambiental como sociológicamente.

Los conceptos de simulación y cambio marcan el paisaje del siglo XXI. En el siglo XIX la ciudad se proclamaba por primera vez como objeto de consumo y espacio para el espectáculo y el entretenimiento. Fue en este periodo cuando el urbanismo, la arquitectura y los mecanismos visuales se situaron bajo el control del capital. Como consecuencia, el espacio urbano se tornó efímero. La enorme ambición por el beneficio económico, así como la aparición de una sociedad de consumo que buscaba en la novedad el símbolo del progreso, conllevó a la construcción de un espacio urbano en constante transición y cambio. El progreso implicaba la permanente innovación de los materiales, y consecuentemente, la construcción acelerada de nuevos escenarios urbanos para el consumo y la promoción de los avances tecnológicos.³¹ Esta idea irá extendiéndose a pasos agigantados hasta alcanzar el siglo XXI. Desde mediados del siglo XX, con los ordenadores, las telecomunicaciones, etc., ha cambiado nuestra visión del mundo. Sin embargo, los cambios más importantes son aquellos que se producen en la mentalidad o en la cultura. Éstos, se producen por la consecución de los comportamientos desarrollados en el espacio colectivo que habitamos. En dicho entorno colectivo acontecen cambios históricos y económicos, que en definitiva, hacen referencia al capitalismo. También se han de tener en consideración los cambios medioambientales y de sostenibilidad del paisaje, tomando siempre conciencia de la conexión que se establece entre todos ellos.

El paisaje urbano cambia inevitablemente, junto a su percepción estética, y a la vez se convierte en "documento" social. Este simbolismo supera la idea de ciudad monumental y supera también el tópico romántico del paisaje. Desde el s. XVIII, la pintura había fijado su mirada en el comportamiento social del hombre en el entorno, pero ahora es la fotografía la que suple esa función de catálogo de lo social.³² La obra fotográfica de paisaje se convierte en un referente clave para comprender los cambios que afectan y definen la sociedad actual. En palabras del artista Lewis Baltz:

Nací y he vivido en el corazón mismo de una región cuyo proceso de urbanización era uno de los más rápidos del mundo: el sur de California durante la posguerra. Se podía ver claramente el cambio de las cosas. Era increíble. Estaba naciendo un nuevo mundo, sin duda un mundo que no era muy agradable. Era el nuevo medio americano homogeneizado, que se extendía por todo el país y se iba a explorar por todas partes. Esto era algo que la gente fingía no ver. (...) Lo que más me interesaba era la experiencia del lugar, no la cosa misma sino el efecto que produce.³³

A Baltz le preocupaba el efecto de ese tipo de urbanización, del modo de vida que se estaba creando, pero, ¿qué clase de nuevo mundo estaba naciendo ahí?, ¿sería un mundo en el que la gente podría realmente vivir? En cualquier caso, se trataba de un entorno en constante transformación. Asimismo, el cambio en el paisaje implica tanto a los procesos urbanos de la ciudad, como a los aspectos más primigenios de la naturaleza. Del mismo modo, también es importante destacar el cambio que experimentan los fotógrafos cuando escogen un espacio determinado para fotografiarlo, y permanecen largo tiempo en él desarrollando una percepción analítica. El propio Edward Burtynsky reconoce que en muchas ocasiones ha vuelto a un lugar concreto, y ha descubierto que aquellas condiciones que lo habían atraído la primera vez, ahora habían desaparecido. Otras veces, un hecho casual, inesperado, beneficia a la creación de la imagen. La clave está en la capacidad de respuesta hacia el medioambiente que le rodea, para encontrar caminos y formas de actuación de interés con los que trabajar.³⁴

Los cambios definen todo un proceso histórico y social del paisaje. Resulta revelador descubrir cómo diferentes momentos espacio-temporales pueden conectarse en una única realidad visual, constituyéndose así un paisaje que trasciende los límites de lo real. Esto es posible gracias a los procesos digitales de la imagen, que permiten una asociación virtual de imágenes, un lenguaje que el fotógrafo alemán Andreas Gursky emplea para la realización de su obra. La imagen digital se nos presenta como una abstracción de la realidad, una tecnología que transforma nuestra percepción habitual. En este sentido, el teórico Jonathan Crary nos advierte que para comprender los cambios actuales, tenemos que plantearnos cuestiones en relación a los modos de ver y de interpretar aquello que estamos dejando atrás. En esta evolución "digital" de la imagen artística existe una ruptura con lo anterior. Por tanto, se ha de considerar la posibilidad de hacer coexistir las formas de visión anteriores con las nuevas, ya que esto repercutirá en nuestra capacidad de conocer, sentir y dotar de sentido al mundo.³⁵ Esa coexistencia entre lo nuevo y lo anterior, nos lleva a reconocer en las imágenes actuales valores y atributos del pasado: técnicas y narrativas que, en el caso de la fotografía de paisaje, conectan con la pintura (en el romanticismo y en la modernidad) y el concepto de lo sublime. Existe una ineludible asociación entre el ahora y el pasado próximo en el arte. De este modo, la creación digital de la imagen, puede llegar a producir "nuevas formas de entendimiento", rompiendo con las reglas visuales anteriores. Este nuevo lenguaje subvierte las nociones tradicionales de verdad, autenticidad y originalidad, profundizando en el conocimiento de estos conceptos. William Mitchell considera que la imagen digital se adapta, de forma oportuna, a la estructura de la llamada "era posmoderna",³⁶ en la que la pérdida de lo real o des-realización se hacen latentes. Esta pérdida de lo real, podría sugerir que al percibir estas imágenes digitales, la capacidad de distinguir entre el mundo "simulado o hiperreal" y el mundo real desaparecerá. Esta idea evoca la teoría de Jean Baudrillard sobre cómo la realidad ha sido reemplazada por el mundo de la simulación.³⁷ Se podría establecer una asimilación de ideas, confrontando la confusión entre el mundo simulado y real con el pensamiento filosófico de Descartes, quien expone el desconcierto hallado entre el mundo de los sueños y la realidad. Estos planteamientos perceptivos de la imagen digital, se introducen en la narrativa implícita de la fotografía, posibilitando un enfoque más analítico y conceptual del paisaje.

Cabe señalar la exposición *HyperReal World. Landscape as Commodity (Mundo hiperreal. El paisaje como producto)*, que tuvo lugar entre el 9 de octubre y el 21 de noviembre de 2010, en el Museum of Fine Arts, de la Florida State University. A través de las obras de esta exhibición se percibe, cómo la necesidad de adaptarnos al espacio que habitamos ha sido sustituida por la urgencia de adaptar el mundo a nuestras necesidades. Los interrogantes sobre la hiperrealidad expuestos por Umberto Eco, y los discursos sobre simulación de Jean Baudrillard, se introducen en el renovado interés que actualmente existe en el enfoque político y medioambiental del paisaje.³⁸ El trabajo fotográfico contemporáneo expuesto en la citada exposición, forja un diálogo entre el paisaje alterado por el hombre y la presentación idealizada de un paisaje, creada con el propósito del hábitat o el entretenimiento. En cualquier caso, estas obras representan paisajes de simulación (fig. 2.4, 2.5, 2.6 & 2.7).



Fig. 2.4. Dana Fritz. *Condiments, Lied Jungle*, de la serie *Terraria Gigantica*. 2007. Archival pigment print.

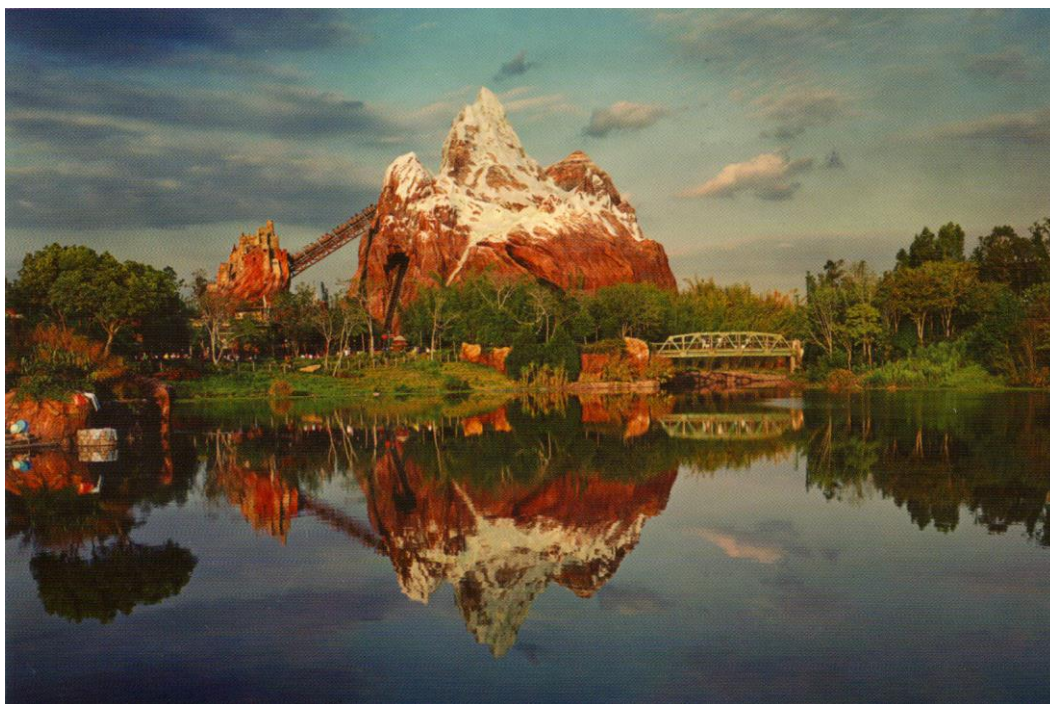


Fig. 2.5. Kyle Ford. *Expedition Everest, Disney's Animal Kingdom, FL*. 2008. Impresión en inyección de tinta.

Asimismo, para una percepción ampliada de la imagen, es importante tener en cuenta discursos tan fundamentales en la fotografía como el del autor Roland Barthes. En su libro *La Chambre claire: Note sur la photographie* (*La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*), Barthes distingue entre el "studium" y el "punctum" de la fotografía. El studium es el campo de conocimiento y la referencia que puede ser traída a una imagen

o leída por el espectador. El punctum es el punto de emoción focal, descubierto en la imagen, subjetivamente, por cada espectador. Parece ser que al principio, en el proceso de la percepción, las imágenes de Gursky son todo studium, y el espectador es detenido, por la fuerza visual de la imagen, en el descubrimiento de un punctum.³⁹

Atendiendo pues a las imágenes de Andreas Gursky, y situándonos desde una cierta distancia, percibimos una macro estructura formal: un acuerdo de colores, el uso del contraste, y frecuentemente, un diseño ornamental. Acercándonos a la imagen y al hacer un examen más detenido, un microcosmos parpadeante de detalles se nos revela. Nos encontramos ante el descubrimiento de aquellas conexiones que establecemos para nosotros mismos, detectando una gran cantidad de contenido narrativo. El primer objetivo no es el consumismo rápido de esas imágenes, el atractivo a través de ellas podría ser el primer gancho, pero es preferible la recepción decelerada y un entendimiento más profundo en un nivel contextual y pictórico. Todo esto atañe a una experiencia del mundo basada en los fundamentos de ver.⁴⁰ El alto nivel de detalle de las imágenes de Gursky nos conduce hacia la idea de irrealidad, ya que no es posible percibir el paisaje del modo en que él nos lo muestra. Nuestra visión no está capacitada para apreciar al detalle, la imagen completa de una escena observada a una cierta distancia. Sin embargo, Gursky desafía esta capacidad humana del acto de mirar, realizando capturas individuales que le permiten construir una imagen final de gran resolución. El autor, en la mayoría de sus imágenes emplea un punto de vista que no podemos reconstruir. Un tipo de perspectiva artística emerge en conjunto con la construcción digital, la cual no persigue las reglas ópticas de la fotografía, y en consecuencia nos confunde, porque el motivo está presentado mediante una variedad de capas superpuestas simultáneamente. La privilegiada perspectiva construida por el artista no sólo nos hace discernir conexiones complejas dentro de una composición, sino que además nos permite percibir los objetos en un pretexto ideal típico que normalmente se nos niega.⁴¹

En la imagen del edificio del barrio de Montparnasse, en París (fig. 2.8 & 2.9), comprobamos cómo se refleja esta idea en la poderosa concepción abstracta de la fachada. Los transeúntes no pueden conseguir este punto de vista frontal de enfoque tan alargado, ya que serían bloqueados por la densidad de los edificios, situados demasiado cerca en la calle de enfrente. Por lo tanto, esta imagen existe sólo en la realidad pictórico-artística del artista, una realidad procesada digitalmente. Este autor, además, no inventa una sola escena en su imagen, sino que condensa la imagen en varias ocasiones empleando diferentes exposiciones, como si estuviese rodando una película. En una toma, una persona aparece en la ventana, y en la próxima este individuo ya ha desaparecido. La creación de sus fotografías parte de una multiplicidad de disparos fotográficos, con la presencia de residentes cambiando constantemente. Gursky combina y compone el total de las imágenes, un método de trabajo que proporciona una claridad visual que de lo contrario no sería posible. Mientras, desde el nivel normal de la calle no se puede discernir a una sola persona. En la obra de Gursky, el edificio llega a ser una vitrina de vida humana.⁴² Sus fotografías, en ocasiones son el resultado de la suma de hasta un centenar de imágenes. Esta manipulación es toda una proeza tecnológica, realizada en los laboratorios Gröger de Düsseldorf. El control total con el que compone sus fotografías y condensa la realidad en una imagen se convierte en una visión del mundo sin lugar y sin tiempo, ya que las imágenes están compuestas por diferentes momentos de tiempo y espacio, y se conjugan para crear una nueva semántica del entorno.



Fig. 2.8. Andreas Gursky. *Paris, Montparnasse*. 1993. Impresión cromogénica.



Fig. 2.9. Andreas Gursky. *Paris, Montparnasse* (detalle). 1993. Impresión cromogénica.

Se debe subrayar una idea: la experiencia perceptiva desarrollada en torno a la fotografía de paisaje, es la misma que experimenta nuestra visión en relación con el espacio que nos rodea. En ambos casos, desarrollamos una precipitada urgencia en los modos de ver. Esto se debe a que concebimos el entorno como una "tecno estructura" en la que debemos realizar el máximo de actividades posibles en un tiempo record. Se podría sostener una paradoja: el avance de las nuevas tecnologías nos permite acelerar el trabajo ahorrando tiempo, sin embargo, cada vez se necesita más tiempo para lograr nuestros objetivos, y progresivamente, nos vamos quedando sin tiempo para reflexionar en torno a la experiencia visual que nos afecta de forma directa. La multiplicidad de momentos e historias que componen la obra *Paris, Montparnasse*, de Gursky, nos confiere una preocupación y urgencia perceptiva por comprender qué está ocurriendo, algo que escapa a nuestro control. La multiplicidad de acontecimientos en un mismo espacio es tal que en ocasiones no reparamos en ellos. La diversidad narrativa sugiere una complejidad difícil de asimilar, debido al modo de vida urgente que llevamos. Quizá Andreas Gursky quiera hacernos reparar en esto a través de su obra.

Este artista contrapone constantemente la pictoricidad manifiesta de sus trabajos al carácter representativo y documental de la fotografía. Buscando la sencillez en la composición, sus imágenes abarcan un exceso de visibilidad, justo hasta el punto de

lograr la difuminación, aunque sin traspasarla. En ocasiones, este autor reconstruye la imagen de forma ficticia, transformando la visión, ya que cree que en eso consiste el espíritu del hombre moderno. El ser humano se incorpora ocupando la escena en multitud, o bien, bajo una presencia ínfima. Este hecho muestra un paralelismo social con la actitud contemporánea, donde el individuo aparece descentrado y a caballo entre la realidad y la ficción, tal y cómo nos encontramos todos diariamente.⁴³ Así pues, los procedimientos de trabajo de Gursky, son, básicamente, el resultado de una percepción visual primaria del mundo. El intento de explorar la estructura del mundo a través de un orden visual, le ha conducido hacia esas imágenes frías y organizadas, que simbolizan una totalidad, en las cuales fija su particular experiencia de la visión. Los paisajes de Andreas Gursky situados en una época cada vez más separada de la escritura, adquieren nuevos significados, pudiéndose establecer una lógica especial en sus fotografías. Sus obras guardan momentos, que nosotros no podríamos apreciar sin un detenimiento más pormenorizado.⁴⁴ Al mismo tiempo, este sistema de creación digital podría interpretarse como el inicio de una nueva escritura basada fuertemente en la combinación virtual de imágenes. La interacción visual de diversos fragmentos de realidad fotografiados, nos conduce hacia un estado de profunda percepción y contemplación del mundo. Las obras de Gursky nos invitan a detenernos, observar y examinar los hechos que aparentemente pasan con frecuencia desapercibidos. Al dedicar mayor importancia a la observación del espacio, concebimos un análisis más exhaustivo del paisaje. En ocasiones es necesario detenerse, para comprender qué paisaje estamos creando, o qué clase de paisaje queremos construir. Respecto a esta idea, cabe señalar el pensamiento de la artista y profesora de fotografía de la University of Nebraska-Lincoln Dana Fritz, quien, durante una conversación mantenida con ella en noviembre de 2012, expuso con gran convicción que lo que se pregunta permanentemente durante sus investigaciones artísticas es: ¿qué tipo de naturaleza buscamos?

La imagen digital proporciona nuevas definiciones de espacio que responden a estos interrogantes, se complejiza la realidad mediante imágenes creadas a partir de la unión de diversas tomas fotográficas. Muchas de las imágenes de Gursky son un claro ejemplo. Este artista hizo su primera toma digitalizada en 1992, en la imagen del aeropuerto Charles de Gaulle, en París (fig. 2.10). En ella, sustituyó algunos detalles por otros que creyó más interesantes. Sin embargo, hay que destacar que Andreas Gursky no trabaja todas sus fotografías digitalmente, y por otro lado, tampoco puede saberse cuál ha sido manipulada y cual no.⁴⁵ Esta confusión perceptiva nos conduce a la ficción y simulación de lo real, a un estado de conciencia actual, donde es difícil discernir qué es lo verdaderamente real. *Paris, Montparnasse*, de 1993, pertenece a sus primeras obras realizadas con manipulación digital. Este procedimiento digital lo habría utilizado anteriormente el fotógrafo Thomas Ruff, en la imagen de la nueva fábrica de Ricola, de los arquitectos Herzog & De Meuron, en Laufen, Suiza (fig. 2.11). Cabe destacar que Gursky, en su obra *Paris, Montparnasse*, recorta los bordes, transformando el volumen en una especie de cuadrícula plana, similar a los “color charts” (gráficos de color) (fig. 2.12) que Gerhard Richter había comenzado en la década de 1960. El efecto de estos procedimientos digitales alcanzarían transcendencia en obras como *Times Square*, de 1997, de Andreas Gursky, provocando un efecto perceptivo casi hipnótico: la arquitectura y su racional geometría envuelven al espectador desde todos los puntos de vista.⁴⁶ Esta idea describe un paisaje en el que el ser humano queda encerrado en una estructura de espacio virtual y digitalizado, los efectos de la tecnología definen nuestro entorno, y nosotros tomamos parte del mismo.



Fig. 2.10. Andreas Gursky. *Charles de Gaulle*. 1992. Impresión cromogénica.

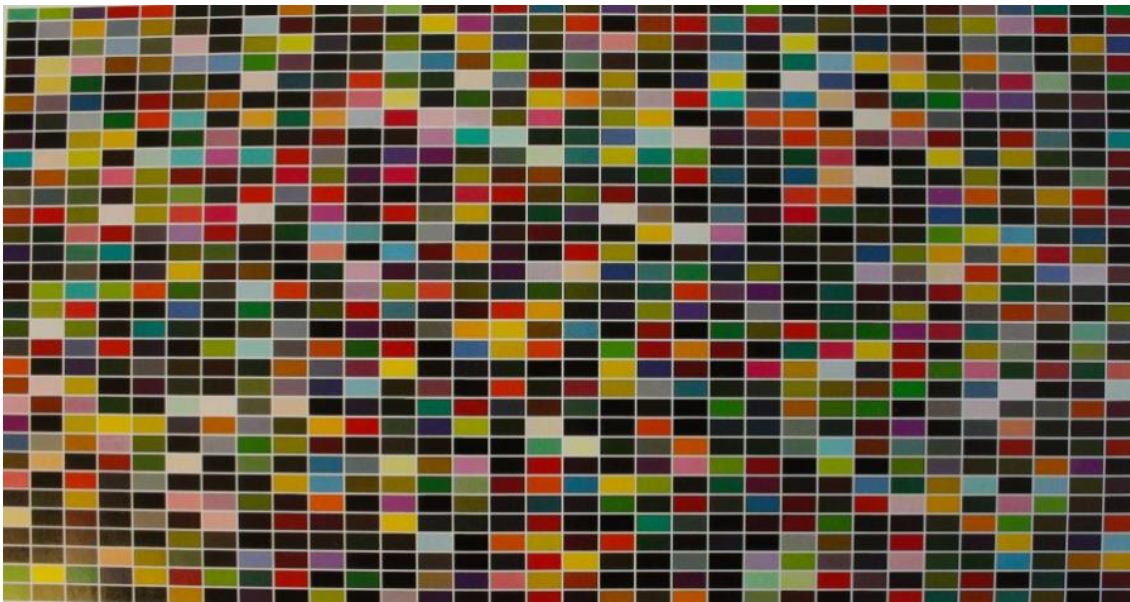


Fig. 2.12. Gerhard Richter. *1024 colours*. 1973. Barniz sobre lienzo.

Vivimos en un mundo definido cada vez más por una relación de dependencia con la tecnología, en el que los mensajes mediáticos son una constante. En este sentido, es importante introducir el discurso de Thomas Ruff, quien afirma que nuestros modelos de imagen son las imágenes de los medios de comunicación. De este modo, dichas imágenes no pueden ser interpretadas como descripciones de la realidad, ya que muestran otra realidad icónica, una imagen de la imagen real. Esta idea se explicita en su serie *Jpegs*, comenzada en 2004 (fig. 2.13). Para llevar a cabo esta serie, Thomas Ruff se apropia de imágenes de internet que manipula digitalmente. Señalemos el hecho de que el apropiacionismo fue y aún es una constante en la fotografía. Las obras de Thomas Ruff señalan el efecto generado por la ampliación de la imagen digital, revelándose los píxeles que la componen. De este modo, la imagen pierde su función de información visual. Lo que nos queda es una estructura geométrica, en la que los píxeles son módulos de información óptica: una desconexión entre la imagen

fotográfica y la realidad. Por lo tanto, nuestra percepción visual del paisaje queda totalmente transfigurada a través de estas fotografías.



Fig. 2.13. Thomas Ruff. *Jpeg rl03*. 2007. Impresión cromogénica.

Se podría establecer un diálogo en torno al paisaje como proceso artístico y vital. En este sentido, se analizaría cómo la reconstrucción de éste se desarrolla paralelamente en el mundo real y en la creación fotográfica. La imagen digital o electrónica surge ya como paisaje al que confiamos nuestra memoria, pero corremos el riesgo de alejarla o incluso perderla. Consideremos pues que el todo y la nada es el proceso en el que vivimos inmersos.⁴⁷ El filósofo Jacques Derrida, nos habla de la tecnología de las imágenes como un hecho que ha transformado considerablemente la percepción de éstas. Sin embargo, la descripción de Derrida resulta más válida para las superficies sobre las que aparecen las imágenes que para las imágenes mismas, desde el momento en que leemos en ellas nuestra relación con el mundo. Surge de este modo, la urgencia de plantear la cuestión de un fundamento antropológico de las imágenes, desde la perspectiva del enfoque humano y del artefacto técnico.⁴⁸ Así pues, de lo que se trata es de concretar una antropología del paisaje, a través de los individuos que marcan el proceso de su espacio en el mundo real, a la vez que se producen nuevos lenguajes de expresión, adquiridos gracias a la tecnología funcional de la imagen. En este sentido, se puede confirmar que: tanto el paisaje real como la fotografía de paisaje constituyen un proceso de manipulación y modificación continua. Por lo tanto, las imágenes fotográficas que representan paisajes, ya sean bajo una visión objetiva o subjetiva, se convierten en un “ensayo” de la experiencia real.

Al respecto de las ideas expuestas, tomemos en consideración el trabajo del fotógrafo catalán Joan Fontcuberta, prestando una atención especial a su reciente

exposición, *Stranger than Fiction (Más extraño que la ficción)*, llevada a cabo en el Science Museum de Londres en 2014. La obra incluida en esta muestra, ya expuesta anteriormente, es una reflexión crítica sobre la autenticidad de la imagen fotográfica, cuyo enfoque interdisciplinar nos permite observar la correspondencia entre realidad y ficción, o entre ciencia y arte.

Atendiendo a la idea de proceso en el paisaje, resulta importante señalar el pensamiento de Andreas Gursky, quien expresa: “espero que el montaje y la manipulación al final del día estén más cerca de la verdad que la mera apelación fotográfica.”⁴⁹ La edición digital que Gursky empleó en sus fotografías tempranas, como ocurre en *St. Moritz, Restaurant (Restaurante St. Moritz)*, datada en 1991 (fig. 2.14), es un tema constante en su trabajo. Al contrario que Thomas Ruff, quien investiga los usos de la fotografía no artística con significados digitales, Gursky parece sublimar la aplicación de esta tecnología. Inicialmente usó la digitalización, principalmente para retocar o aclarar el diseño. Sin embargo, más adelante, él ha extendido su uso de forma incrementada para crear escenas que algunas veces parecen surreales al procurar el efecto de collages. La más radical de ellas es *Hauptversammlung, Diptychon (Junta general de accionistas, díptico)*, una obra de 2001 (fig. 2.15). Nuestro desconcierto sobre si lo que vemos realmente existe, podría existir, o sólo es el resultado de un juego de detalles desconectados que forman parte de una misma ficción, nos hace plantearnos si esta idea resulta coherente.⁵⁰ De hecho, nosotros mismos continuamente estamos manipulando nuestro paisaje. Lo modificamos a través de los modos de comportamiento llevados a cabo, tanto individualmente como de forma colectiva. Esta transformación influye en la estética del paisaje, y en su naturaleza histórica y ambiental, esta es la verdadera realidad. El mundo de Gursky representa en ocasiones una ficción digitalizada, aunque sus imágenes son el eco de nuestra realidad perceptiva. El díptico *Hauptversammlung, Diptychon*, muestra un alto grado de abstracción y manipulación. Para la creación de esta imagen, Gursky fotografió treinta reuniones y corporaciones diferentes para ser conjugadas en un solo evento ficticio, y cuya composición alberga personal administrativo situado detrás de largas mesas y logos corporativos en la parte superior de la fotografía.



Fig. 2.14. Andreas Gursky. *St. Moritz, Restaurant*. 1991. Impresión cromogénica.



Fig. 2.15. Andreas Gursky. *Hauptversammlung, Diptychon*. 2001. Impresión cromogénica.

En las fotografías manipuladas de Gursky confluyen diversos conceptos: rigor conceptual, comercio, observación visual, carácter plástico y realismo documental. La manipulación virtual le permite crear imágenes que no sólo implican al proceso de observación, sino que además nos lleva a cuestionarnos qué estamos mirando, estableciéndose así un espacio reflexivo. Sus obras implican una observación detenida, y nos permiten reconocer la naturaleza transformadora del paisaje actual. La actitud de transformación y cambio del entorno, aparece también en la obra del artista canadiense Edward Burtynsky, quien nos comunica la idea de la mutabilidad del paisaje como concepto introducido en su proyecto fotográfico.

2.2. Transformación medioambiental del entorno

Las fotografías de Edward Burtynsky nos muestran el bosque de nuevos rascacielos que avanza inexorable, así como el proceso de destrucción de la trama tradicional de las ciudades chinas. El historiador y filósofo francés Michel De Certeau, confiere un valor enunciativo al acto de caminar, de transitar por la ciudad. Trasladados a un mapa, los procesos de desplazamiento, concentrados en unas horas, en unas calles concretas, nos muestran los modos de uso de la ciudad.⁵¹ El proceso de creación de los paisajes queda reflejado en las fotografías de Burtynsky. Un ejemplo esclarecedor de ello es la imagen de China, donde existe un orden riguroso en la situación de los trabajadores, en el espacio exterior urbano de las fábricas. Este “orden” creado en el paisaje se podría asociar con el racionalismo de Descartes. Lo racional y lo ordenado. Irremediamente, sentimos la necesidad de establecer una geometría y orden espacial, tanto en la naturaleza como en las construcciones urbanas. Los procesos desarrollados a nivel arquitectónico también mantienen un importante ritmo evolutivo, caracterizando la concepción dinámica del paisaje que se va forjando diariamente.

Al pensar en la transformación del entorno, debemos tener en cuenta el concepto de invención del paisaje, ya que si analizamos las fotografías de Edward Burtynsky, comprenderemos que aunque proceden del mundo real, actualmente existen sólo en su percepción o en nuestra imaginación. Sería prácticamente imposible recrear los paisajes tal y como los vemos en sus imágenes. Con el paso del tiempo se suceden diversos procesos medioambientales de transformación: las minas abandonadas pueden llenarse de agua, y los montones de neumáticos pueden ser quemados o reciclados, o incluso quemados de forma natural por el fuego. De cualquier modo, lo que el artista persigue es encontrar lugares y momentos interesantes, para simbolizar su poética del paisaje transformado, y reflejar cómo afecta esa transformación a nuestras vidas. Hablamos de

un paisaje que en muchas ocasiones es transformado por la industria. Nos encontramos rodeados de todo tipo de bienes de consumo, y aun así nos creemos profundamente distanciados de la fuente original de estos bienes. Esta actitud resulta un tanto paradójica, pero resulta necesario tenerla en cuenta para entender la modificación del entorno. Dichas alteraciones generan multitud de tomas posibles, poniéndose en valor (y en el momento actual más que nunca) el carácter de unicidad de la imagen fotografiada. Como se apunta en este párrafo, la naturaleza inventiva de la fotografía adquiere cierto protagonismo en las obras de Burtynsky, por la singularidad de los procesos naturales que definen sus paisajes fotografiados. Recordemos la erupción volcánica del Monte St. Helens, que ocurrió en Washington el 18 de mayo de 1980. Este acontecimiento reestructuró la topografía del área de los alrededores, proporcionando a Burtynsky y a otros fotógrafos, entre ellos Emmet Gowin y Frank Gohlke, una oportunidad para documentar un paisaje único. En este sentido cabe señalar las siguientes obras: *Mount St. Helens Blowdown #2, Washington (Explosión en el Monte Santa Helena n°2, Washington)*, de 1983, de Burtynsky (fig. 2.16); *Mount St. Helens, Washington (Monte Santa Helena, Washington)*, de 1982, de Emmet Gowin (fig. 2.17); y *Aerial view: looking south at Mount St. Helens Crater and lava cone, Mount Hood and Mount Jefferson in the distance, airplane in crater (Vista aérea: mirando al sur del Monte Santa Helena y al cono de la lava, Monte Hood y Monte Jefferson en la distancia, avión en el cráter)*, de 1982, de Frank Gohlke (fig. 2.18).



Fig. 2.16. Edward Burtynsky. *Mount St. Helens Blowdown #2, Washington*. 1983. Impresión cromogénica.

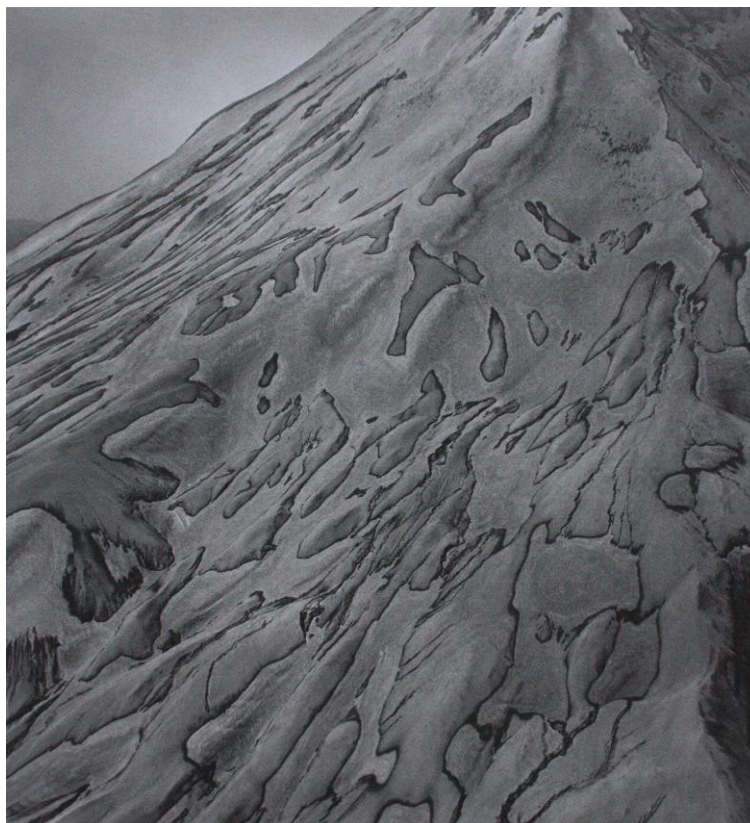


Fig. 2.17. Emmet Gowin. *Mount St. Helens, Washington*. 1982. Impresión en gelatina de plata.



Fig. 2.18. Frank Gohlke. *Aerial view: looking south at Mount St. Helens crater and lava cone, Mount Hood and Mount Jefferson in the distance, airplane in crater*. 1982. Impresión en gelatina de plata.

Del mismo modo, esta erupción volcánica cautivará la atención del artista americano David Maisel, quien desarrolla una serie fotográfica en blanco y negro titulada *Mount Saint Helens* (*Monte Santa Helena*). Maisel quedó bastante impresionado por la devastadora alteración del paisaje, ya que el poder destructivo de este acontecimiento fue muy potente. La idea de cataclismo y regeneración, simbolizaron para él procesos identificados con la actual transformación del paisaje. En el discurso de Edward Burtynsky, la devastación del paisaje se traduce en imágenes de gran potencia gráfica y cromática, cuya caracterización pictórica nos sitúa en el imaginario de los desastres naturales. Esta cualidad se proyecta por ejemplo en los colores cálidos de las imágenes de su serie *Tailings* (*Escombros*), resultado de la oxidación del acero que sale tras el proceso de separación del níquel y otros metales del mineral.⁵² La intensidad cromática mencionada se impone por diversas razones, considerando entre ellas los incendios e inundaciones. En este sentido, cabe señalar el trabajo del artista Richard Misrach, quien explora en sus fotografías los desiertos maltratados por el hombre. En su proyecto *Desert Cantos* (*Cantos del desierto*), algunas de sus series fotográficas abordadas son *The Fires* (*Los incendios*) (fig. 2.19 & 2.20) y *The Flood* (*La inundación*) (fig. 2.21).



Fig. 2.19. Richard Misrach. *Desert Fire #135*. 1984. Impresión cromogénica.



Fig. 2.20. Richard Misrach. *Desert Fire #236*. 1985. Impresión cromogénica.



Fig. 2.21. Richard Misrach. *Flooded House (Chair)*. 1985. Impresión cromogénica.

Nuestro planeta es reestructurado continuamente por la actividad del ser humano. El geógrafo John Brinckerhoff Jackson incide en esta idea, afirmando que la etimología de la palabra “paisaje”, sugiere, que éste fue originalmente empleado para describir una composición de espacios creados por el hombre sobre la tierra. Brinckerhoff Jackson cree que es un error entender el paisaje como algo aparte de la sociedad humana. Según él, un espacio es siempre un sistema de espacio sobrepuesto en la cara de la tierra para servir a la comunidad. Las fotografías de Edward Burtynsky ilustran este discurso, revelando la huella de la humanidad sobre el medioambiente. Sus imágenes nos llevan a lugares que casi nunca han sido visitados, espacios donde la tierra ha sido erosionada o apilada con grandes capas de residuos manufacturados. Estos lugares ilustran cómo la actividad humana ha reestructurado de manera significativa la superficie de nuestro planeta.⁵³ Un aspecto fundamental manifestado en los paisajes de Burtynsky, es la proyección de las características del entorno producidas por los cambios medioambientales y climatológicos, y su conexión con el paisaje antrópico que define nuestro planeta. Aquellos momentos fotografiados presentan particularidades, que sólo existen en un momento espacio-temporal concreto, y obviamente no permanecen debido a la ineludible transformación del paisaje. Éste podría ser un motivo para argumentar cómo la imagen fotográfica posee una cualidad de unicidad (de aura), que según expone el filósofo alemán Walter Benjamin en su obra *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*) de 1936, se había perdido con el surgimiento de la fotografía y su capacidad reproductora.

En la obra *Evidence of Man Assignment: Welland Canal, Ontario* (*La evidencia de la asignación humana: Canal Welland, Ontario*), de 1976 (fig. 2.22), Burtynsky capturó los vestigios de la ruta original del Canal Welland, en uno de sus primeros esfuerzos por fotografiar las pruebas de la incursión humana en el paisaje natural. En otro de sus tempranos trabajos, *Greenhouse with Carnations, Holland Marsh, Ontario* (*Invernadero con claveles, Holland Marsh, Ontario*), de 1981 (fig. 2.23), las huellas de la reciente actividad humana poseen la forma de tazas de café de espuma de poliestireno abandonadas, que están situadas azarosamente en el medio de un círculo de sillas vacías. En este trabajo, ya se observa el gran interés del artista por la forma y la escala en sus fotografías.⁵⁴



Fig. 2.23. Edward Burtynsky. *Greenhouse with Carnations, Holland Marsh, Ontario*. 1981. Impresión cromogénica.

Desde los comienzos de su carrera, Edward Burtynsky orientó sus inquietudes hacia la delicada balanza que existe entre el ser humano y el medioambiente. El principal significado de estas imágenes es la primitiva interacción que se establece entre las personas y el medio. Lógicamente, las colonias contemporáneas que él nos muestra no podrían vivir sin tecnología. Las centrales hidroeléctricas, vías de ferrocarril, y carreteras, están incluidas dentro del marco de sus fotografías, constituyendo estos elementos el tema fundamental de sus obras.⁵⁵ Dichas obras contribuyen a una mirada más completa de la evolución medioambiental del paisaje.

Uno de los principios del nuevo paisajismo de principios del siglo XXI, es tener en cuenta los ecosistemas naturales y los paisajes transformados históricamente por el ser humano.⁵⁶ Esta actitud se manifiesta en el pensamiento artístico de destacados fotógrafos. El propio Edward Burtynsky expresa:

Con la cámara, esta increíble herramienta para transmitir el espacio, yo podría buscar la prueba de cómo el mundo era transformado por los trabajadores industriales de esta especie. Pienso que esta tarea en particular me ayudó a proyectar mi posición en lo que yo hago.⁵⁷

Intencionadamente, Burtynsky busca paisajes que han sido alterados por la “búsqueda de progreso”. Es consciente de que todos estamos implicados en la explotación del medioambiente natural por la industria. Si viajamos en aviones, conducimos coches o, empleamos la calefacción en nuestras casas, todos nos convertimos en consumidores de los recursos naturales.⁵⁸ La modificación del paisaje se produce debido a la explotación consciente del mismo, que a la vez sentimos necesaria. El historiador medioambiental J. R. McNeill nos expone un dato interesante: a comienzos del siglo XX el petróleo apenas se importaba, aunque con los avances en tecnología el petróleo y sus productos fueron muy pronto requeridos para la energía de los barcos, trenes, coches, aviones, así como para proporcionar calor y luz a los hogares y negocios. La creciente necesidad de petróleo en todo el planeta dio lugar a una consecuente emergencia de pozos, oleoductos, petroleros y refinerías.⁵⁹ Se produce una gran expansión en el comercio y el consumo del petróleo. Los seres humanos utilizan esta energía cruda para acceder, transportar y procesar todos los recursos demandados y consumidos por la civilización actual. El Instituto de Recursos Mundiales analizó algunos de los países más eficientes en el año 2000, y descubrió que, la cantidad de residuos materiales oscila entre las dos toneladas por persona al año en referencia al ámbito de Japón, y, las 25 toneladas métricas por persona y año en los Estados Unidos. Por lo tanto, la degradación y la disipación es el proceso dominante en gran parte del planeta. No debería sorprendernos el hecho de que los desechos inútiles, y con frecuencia tóxicos, constituyan el principal producto de la actividad económica humana.⁶⁰ Los proyectos fotográficos de Edward Burtynsky abordan esta idea. El uso que hacemos de la energía y los residuos que se generan diariamente, es una cuestión que inquieta al autor, y le hace tomar conciencia del tipo de paisaje que estamos creando, proponiéndonos, sin embargo, imágenes de una colosal belleza, que atraen nuestra atención hacia un profundo estado contemplativo y de reflexión.

Se puede apreciar un interesante paralelismo con el trabajo del artista japonés Naoya Hatakeyama (fig. 2.24), ya que éste nos propone una actitud basada en la desolación, íntimamente ligada a la existencia y construcción de la ciudad o metrópolis moderna. Dicha metrópolis es el paisaje devastado por la explotación de extracción minera o industrial. Los trabajos más recientes del artista poseen un antes y un después

temporal, con momentos que implican un proceso de transformación de la ciudad, en el crecimiento y adaptación de antiguas estructuras a nuevos destinos y servicios. La ciudad se presenta como un cuerpo en permanente transformación,⁶¹ un mecanismo en continuo funcionamiento, cuyas funciones se van modificando y alterando por la consecuente actividad del individuo en la tierra. Analizando la situación, el mito del progreso se convierte en una mezcla desvaída de verdades y autoengaño. Desde una perspectiva biofísica, cada acto de producción económica es principalmente de consumo. Los productos deseados (bienes y servicios económicos) constituyen la producción total en sólo una pequeña parte. El mayor componente es el material y la energía degradada, los cuales ambos son irremediabilmente disipados en la ecosfera como residuos inútiles. El consumo de recursos y la contaminación ha aumentado drásticamente, y se ha producido un creciente stock de capital manufacturado. A finales del siglo XX la escala de las actividades humanas ha dirigido la secuencia de los procesos naturales, la transformación de la naturaleza se deriva de la acción humana. Un hecho destacable, es que la industria fue fijando cada vez más nitrógeno atmosférico en los ecosistemas terrestres, incluso en mayor proporción que combinando todos los procesos terrestres naturales. Los seres humanos han transformado directamente la mitad del área de la tierra, y la humanidad ha estado usando más de la mitad del agua dulce accesible del planeta.⁶² Estas observaciones son significativas, teniendo en cuenta la poderosa modificación del paisaje que se está desarrollando en las últimas décadas.

Se identifican puntos clave donde la energía se acumula para su transporte, distribución y consumo en diferentes destinos. Ésta se almacena de muchas formas visibles: en presas, montañas de carbón, depósitos de petróleo, etc. Y el transporte de la energía se realiza a través de diferentes medios: líneas eléctricas, derechos de paso de oleoductos y gaseoductos, canales, barcos, barcazas, vagones de tren, camiones y automóviles. Además, la energía se hace visible en los puntos de destino donde se consume, como zonas de transporte, comerciales o residenciales. Con el paso del tiempo, estos puntos de consumo han incrementado su tamaño. Se han construido incluso vastas zonas de plataformas a lo largo del Golfo de México, para canalizar el petróleo importado hasta los coches que se encuentran en medio de los atascos de las áreas metropolitanas durante las horas punta.⁶³ Así pues, el movimiento de mercancías y personas, cada vez más incrementado en vehículos particulares, emplea alrededor de una cuarta parte de la energía disponible en el mundo, y más de la mitad de su petróleo. Por lo tanto, se podría apuntar que la empresa humana está hecha casi literalmente de petróleo y gas. En 1993, un consejo mundial empresarial de desarrollo sostenible determinó lo siguiente: “Las reducciones del mundo industrializado en el consumo de material, el uso de energía y la degradación del medioambiente de más del 90% se requerirá para el 2040, para satisfacer las necesidades de una población mundial creciente dentro de los medios ecológicos del planeta.”⁶⁴

Debido al uso que hemos hecho de ella, hemos alterado la mitad del área de la tierra. La agricultura intensiva ha desgastado una quinta parte de la tierra cultivada, y el mundo industrializado alcanza los niveles máximos de petróleo. Mientras tanto, los océanos se convierten en acidificantes. Además, las toxinas se acumulan en la cadena alimentaria y de nuestro propio organismo, y los gases atmosféricos se acumulan demasiado rápido. La tierra se está calentando, y los niveles del mar se están elevando dos veces más rápido que hace tan sólo 30 años. The Millenium Ecosystem Assessment (La evaluación de ecosistemas del milenio), considerada la evaluación más completa del estado de los ecosistemas de la tierra jamás realizada, advirtió que la actividad humana ejerce tal presión sobre las funciones naturales del planeta, que dificulta la capacidad de

adaptación necesaria de los ecosistemas para sostener a las generaciones futuras. Asimismo, el Center for Strategic and International Studies, de Washington, expuso en su informe de noviembre de 2007, titulado *The Age of Consequences: The Foreign Policy and National Security* (*La edad de las consecuencias: la política exterior y la seguridad nacional*), que el cambio climático inducido por la humanidad a través de la quema de combustibles fósiles, podría concluir con la integración global pacífica de varias naciones, contratadas interiormente para conservar lo que necesitan o expandirse exteriormente, adquiriendo lo que necesiten para sobrevivir.⁶⁵ Esta última es una propuesta de actuación positiva que implica un esfuerzo compartido para lograr un bien común. Los grandes temas del debate contemporáneo se plantean bajo esta cuestión: ¿Construir, restaurar o reconstruir? El acondicionamiento protegido de minas al aire libre, conlleva un intento de reencontrar la naturaleza, donde la explotación del suelo habría alcanzado grandes niveles de degradación ambiental. Por otro lado, el intento por devolver a la naturaleza su estado originario, o restaurarla, denota una expresión cultural de la conciencia humana, que pretende poner freno a los excesos de la técnica favoreciendo la inversión de su uso.⁶⁶

Para la artista Hannah Collins la tierra no es aquella de los orígenes, sino la que queda después de la catástrofe, de la naturaleza desnaturalizada, transformada por la intervención del sistema. Esta artista recorre los países para descubrir paisajes desolados, una naturaleza post-civilizada.⁶⁷ En este sentido, se establece una correspondencia implícita con la visión de los paisajes alterados y degradados de Edward Burtynsky. Este artista comenzó su proyecto inspirado por la naturaleza. Como apunta José L. Molinuevo, catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Salamanca: “Nuestra relación con la naturaleza es la esquizofrénica de un contemplador romántico metido a productor tecnológico, que busca reconciliarse con ella mediante parques naturales pero que, necesariamente crea nuevos vertederos”. Actualmente, la naturaleza puede concebirse como simulacro o como último reducto de una resistencia a la artificialidad, pero resulta bastante interesante ver cómo nos remite a una mirada crítica, que nos permite apuntar nuevos valores, constatando cambios en la percepción del espectador. Esto implica la redefinición de conceptos tradicionales vinculados al paisaje, como puede ocurrir con los espacios “residuales” de las obras del artista Sergio Belinchón.⁶⁸

Cabe destacar al artista británico Stuart Franklin, quien muestra su gran interés por el impacto humano del medioambiente. La idea de cambio dirige su discurso artístico. Con su proyecto *Fotoprint, our Landscape in Flux* (*La huella, nuestro paisaje en flujo*) (fig. 2.25 & 2.26), este fotógrafo investiga el cambio de paradigma que está experimentando la sociedad, confiriéndonos un pensamiento crítico sobre el medioambiente. En 2005 comenzaría su serie fotográfica sobre el paisaje cambiante de Europa. Franklin fotografiará el proceso de transformación que sufren los paisajes europeos, resaltando a la vez la vulnerabilidad y fragilidad de éstos. Su particular modo de concebir el entorno, lo conecta con movimientos de arte ecológicos, destacando en este sentido los artistas Helen y Newton Harrison. Estos últimos emplean fotografías, mapas y textos para elaborar narrativas sobre las incongruencias básicas de la realidad, proponiendo además cómo enfrentarnos a ella.⁶⁹ Los paisajes fotografiados de Stuart Franklin, engendran pensamientos nuevos sobre aquello que ya ha sido pensado y concebido para nosotros: el medioambiente. Esta idea la comparte en su trabajo el canadiense Edward Burtynsky. Ambos autores reflejarán en su obra cómo el proceso de transformación y destrucción de la naturaleza se acerca a la ineludible abstracción de la imagen. De hecho, en la serie *Oil Fields* (*Campos de petróleo*), de Burtynsky, la tierra

hace las veces de un papel sobre el que se traza un dibujo abstracto. El lápiz se sustituye por un vehículo, y la tinta por petróleo. Existe una intencionalidad en la transformación de este paisaje.



Fig. 2.25. Stuart Franklin. *Serra de Estrela, Portugal*. 2006. Fotografía.

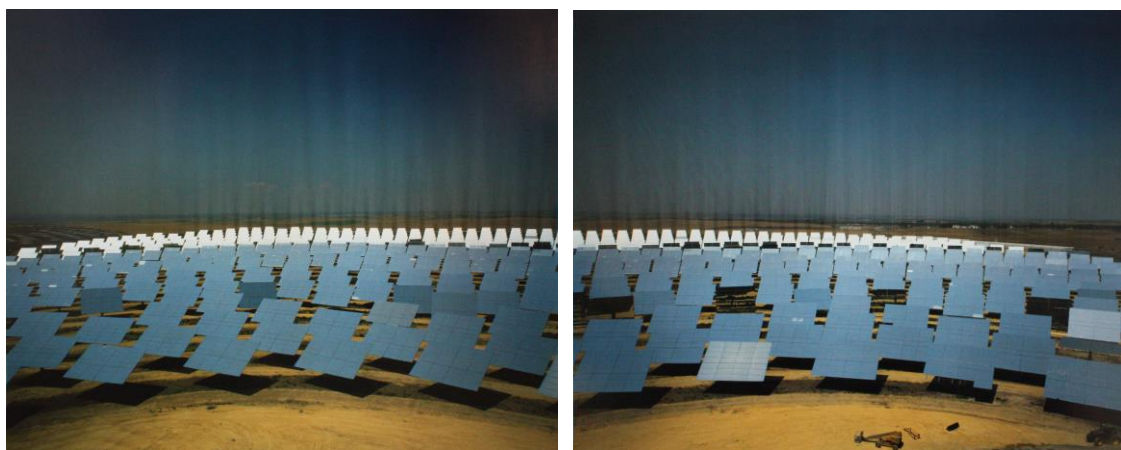


Fig. 2.26. Stuart Franklin. *Seville, Spain*. 2007. Fotografía.

2.2.1. La ruina industrial

Reflexionemos sobre la renovación constante del paisaje que se está produciendo desde un punto de vista capitalista. En este sentido cabe destacar el término “creative destruction” (destrucción creativa), acuñado por el economista estadounidense Joseph Alois Schumpeter, quien lo emplea para hacer alusión a la continua sustitución de viejas comodidades por otras nuevas, siempre, en los contextos capitalistas. Este autor utiliza dicho término para referirse a los procesos de renovación constante de la imagen de la ciudad.⁷⁰ En este sentido, las ruinas representan el escenario de una vida que ya ha pasado. Constituyen la caducidad de la vida, y la huella de lo que una vez fue, situándonos de algún modo en una dimensión espiritual.



Fig. 2.27. Zhan Wang. *Ruin Cleaning Project*. Octubre, 1994. Fotografía.



Fig. 2.28. Zhan Wang. *Ruin Cleaning Project*. Octubre, 1994. Fotografía.

La destrucción y la ruina constituyen un nuevo paisaje urbano, que se encuentra ligado íntimamente a la memoria, trasladándonos al pasado, aunque posicionándonos también, con una actitud crítica, en el presente. El artista chino Zhan Wang realiza en 1994 *Ruin Cleaning Project* (*Proyecto de limpieza de ruina*) (fig. 2.27 & 2.28). Este proyecto consistía en apropiarse de los restos de una casa en proceso de demolición, situada en uno de los antiguos barrios de Pekín, retirando los escombros, limpiando paredes y ventanas, renovando los restos de los muros y puertas cuidadosamente con pintura, y proyectando así una especie de rehabilitación estética de la ruina, relacionada con el nuevo sistema de construcción y destrucción de la ciudad regido por la lógica de la velocidad.⁷¹ En este sentido, se atiende pues a concebir los procesos de construcción y destrucción del paisaje como una mecánica de actuación permanente, que define el funcionamiento del entorno de vida actual. Por otro lado, es importante acentuar el interés de Edward Burtynsky por las ruinas y el tipo de emociones que provocan. La ruina como tema estudiado en la Historia del Arte ha sido motivo para la contemplación visual, se ha relacionado con lo melancólico y lo monumental. Mucho de lo que Burtynsky fotografía son las ruinas de nuestra sociedad, las que se proyectan en el paisaje, lo que queda. El interés se produce por un proyecto que desarrolla en Wormsloe, Georgia, de un misterioso edificio derrumbándose.⁷² Este proyecto simboliza el proceso del paisaje en estado puro, en los límites de su transformación. Esta actividad destructiva, incontrolable por la naturaleza, marca el complejo proceso del paisaje. Construimos y destruimos, nacemos y morimos; la naturaleza de la vida humana podría asimilarse al proceso natural del paisaje. Al hablar de destrucción también se hace alusión al caos, y a la necesidad de éste para poder plantear un nuevo orden a través de la creación.

De manera progresiva, los espacios industriales en ruinas han adquirido cualidades estéticas y emocionales, transformándose en paisaje. Consecuentemente, estos lugares se han empezado a considerar parte fundamental del patrimonio cultural de un territorio, dando lugar a espacios de ocio y zonas verdes. Un buen ejemplo de la transformación de una antigua zona industrial en parque urbano, se encuentra en el diseño del paisaje de los Altos Hornos, en el norte de Duisburg (fig. 2.29 & 2.30), llevado a cabo por los paisajistas Latz + Partner.⁷³



Fig. 2.30. Latz + Partner. *Landschaftpark Duisburg-Nord*. 1992-2002.



Fig. 2.31. Latz + Partner. *Landschaftpark Duisburg-Nord*. 1992-2002.

El *Landschaftspark Duisburg-Nord* es una operación de recuperación paisajística desarrollada sobre un espacio industrial abandonado y altamente contaminado: los antiguos altos hornos de la empresa Thyssen situados sobre las instalaciones de Meiderich. Los nuevos espacios verdes y las viejas catedrales de industria quedan conectados en la creación de un nuevo estilo de parque multifuncional. Una destacable singularidad es la conexión establecida con las tipologías de Bernd y Hilla Becher, al observar en una de las paredes de los edificios arquitectónicos del parque, la muestra de una secuencia de imágenes de sus fotografías en blanco y negro de los altos hornos (fig. 2.31).

Las imágenes del *Landschaftpark Duisburg-Nord*, reaviva en nuestra mente otro interesante discurso fotográfico abordado por el artista español Rafael Agredano. Se trata de su serie *Escenas pastorales del sur galante* (fig. 2.32 & 2.33), fotografías nocturnas del polo químico de Huelva. Aunque la intención de Agredano no es politizar su obra, las imágenes de este proyecto esconden un cierto espíritu de denuncia por el desarrollo industrial generado junto a la desembocadura del río Tinto y Odiel. En cada fotografía aparece un texto extraído de *Platero y yo*, libro en el que Juan Ramón Jiménez narra su llegada a Huelva y el hallazgo de un paisaje completamente alterado. Rafael Agredano podría estar advirtiéndonos de la extinción de la naturaleza virgen, que ha sido irrupida por la industria.

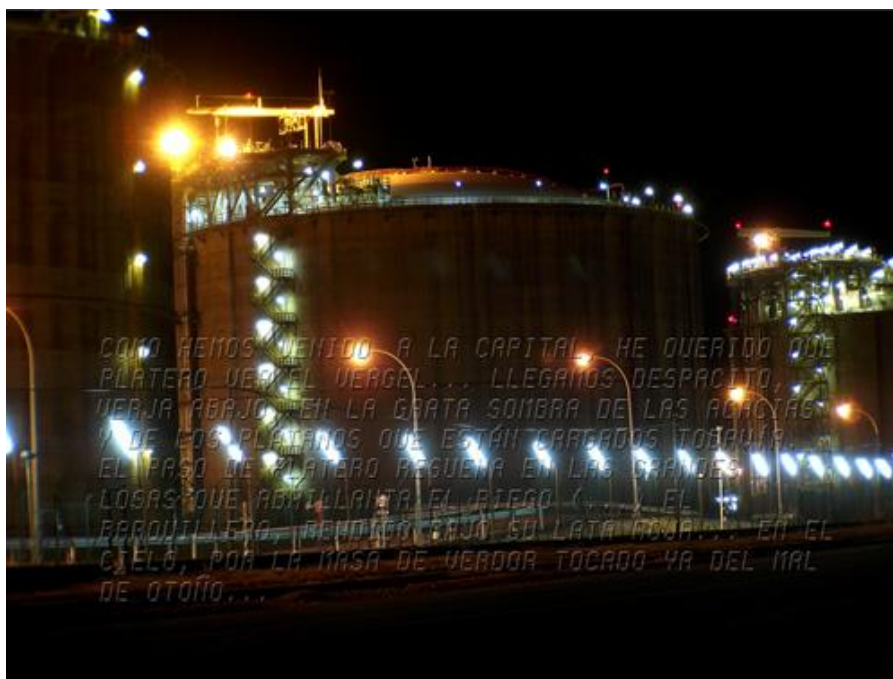


Fig. 2.33. Rafael Agredano. *Escena pastoral del sur galante VI*. Impresión cibachrome.

También cabe plantearse algunas cuestiones: ¿cómo se pueden valorar formalmente los desechos industriales? o, ¿cómo pueden éstos leerse, comprenderse y transformarse? Teniendo presente el reciclaje como un elemento de recuperación y reutilización de los materiales de desecho, deberíamos poder considerar que la escala de lo residual llega a albergar edificios e incluso paisajes de forma cada vez más habitual. Por lo tanto, lo que estamos planteando es una cuestión de percepción. La sociedad no llega a comprender el enorme legado industrial que existe, ni tampoco su increíble potencial artístico. Por otro lado, en el pensamiento postmoderno, las nociones de ecología y medioambiente tienen presencia y peso, generándose con ellas una creciente preocupación por la

recuperación del paisaje. Este proceso de recuperación es abordado, entre otras muchas formas de actuación, por la creación fotográfica. Robert Smithson, después de varios años viajando por las periferias y los paisajes industriales desolados con su cámara de fotos, halló como conclusión que aquellos restos industriales eran también grandes esculturas hechas por el tiempo. Los años de explotación industrial habían dejado como legado un paisaje de cicatrices y extraños artefactos que dotaban de belleza y singulares fuerzas entrópicas a la naturaleza. Aquellos paisajes artificiales, resultantes de la explotación de minas y canteras, o los vertederos de residuos industriales, poseían un poderoso atractivo para Smithson. La gran inclinación hacia un idealismo puro y abstracto que poseen estos vertederos, canteras, y ríos contaminados, genera en la sociedad una actitud de ignorancia e indiferencia respecto a cómo conviene actuar en esos lugares. Smithson trabajará en las minas, las canteras y los ríos y lagos contaminados, apartándose de la visión romántica o pintoresca, y proponiéndose aceptar y transformar estos paisajes mediante el arte. De este modo, la industria recupera así su propia identidad como paisaje, quedando eliminada su mala reputación como destructora del territorio.⁷⁴ Smithson, asimila los grandes vertederos industriales como ruinas históricas que hay que conservar. Estas construcciones conforman nuestro patrimonio paisajístico, y su concepción como ruinas históricas requiere una actitud preventiva.

En 1998, la UNESCO incluye los Altos Hornos de Völklingen, en Alemania, en la lista de Patrimonio de la Humanidad. No propone su restauración o su reutilización, sino que financia su conservación en estado de ruina, lo que supone enormes estructuras vacías de contenido. Además, en marzo de 2000, un equipo de paisajistas alemanes dirigido por Peter Latz obtuvo el Premio Europeo de Paisaje Rosa Barba, por el proyecto del parque Duisburg Nord, en los antiguos terrenos de la Fundición Thyssen, en la región alemana del Ruhr. Tras enterrar los materiales contaminantes a gran profundidad dentro de alguna de las bolsas de los yacimientos, quedaron sellados y cubiertos por "jardines colgantes" las 230 hectáreas de paisaje. Este proyecto se organizó mediante diferentes actividades y recorridos, y en él se combinan las operaciones del "Land Art" con la reutilización de las antiguas construcciones industriales.⁷⁵ Se muestra una mirada hacia el paisaje, contaminada por las ruinas históricas del pasado, que confirman el estado de transformación permanente de nuestro presente.

Las ruinas hacen referencia a un tiempo pretérito, y al mismo tiempo protagonizan nuestro entorno más inmediato. En este proceso, las estructuras paisajísticas quedan descolgadas e instauradas en un nuevo orden formal. Destaquemos el proyecto *The Ruins of Detroit (Las ruinas de Detroit)* (fig. 2.34 & 2.35), desarrollado por los fotógrafos franceses Yves Marchand y Romaine Meffre, quienes dedicaron cinco años a la realización de este trabajo. Conocida popularmente como la ciudad del motor, Detroit ha sido durante mucho tiempo el icono de la devastación industrial. Mediante las ruinas de esta ciudad, no es fácil discernir si la realidad se resbala en un sueño o, si por el contrario el sueño se transforma en la más violenta de las realidades. En las fotografías de Marchand y Meffre, la escala de las construcciones fotografiadas y la intimidad transmitida en los espacios interiores conviven. Además, los interiores de las escuelas, iglesias, hoteles y teatros abandonados adoptan un especial dramatismo, donde los signos de la actividad humana permanecen en un silencio decrepito, como si los habitantes de estos lugares hubieran huido precipitadamente dejando sus rastros por doquier. El proyecto fotográfico de Yves Marchand y Romaine Meffre, cuenta con el libro *The Ruins of Detroit (Las ruinas de Detroit)*, publicado en 2011, que posee un

ensayo introductorio del historiador Thomas J. Sugrue. La solidez argumental de este proyecto, conduce a Marchand y Meffre hacia la siguiente cuestión: “¿son estas ruinas el testimonio impactante y grandioso del sueño americano?”⁷⁶ En estas ruinas fotografiadas se manifiesta la destrucción del sueño americano, la decadencia de un sueño que transmuta en pesadilla, debido al declive económico y la despoblación de la ciudad. En la década de 1950, Detroit alcanzó su máximo esplendor urbano y económico. Sin embargo, desde 1960, comenzó a desplomarse demográficamente. La riqueza urbana de la antigua ciudad industrial está en ruinas. Cabría cuestionarse cómo influye el carácter devastador y decadente de Detroit en la actual concepción voyeurística de la ciudad, y en la percepción del artista que dirige su mirada hacia ese espacio catastrófico, en busca de un poder sublime más allá de la lógica visual.



Fig. 2.34. Yves Marchand y Romaine Meffre. *William Livingstone House*, del proyecto *Ruins of Detroit*. 2005-2010. Fotografía.

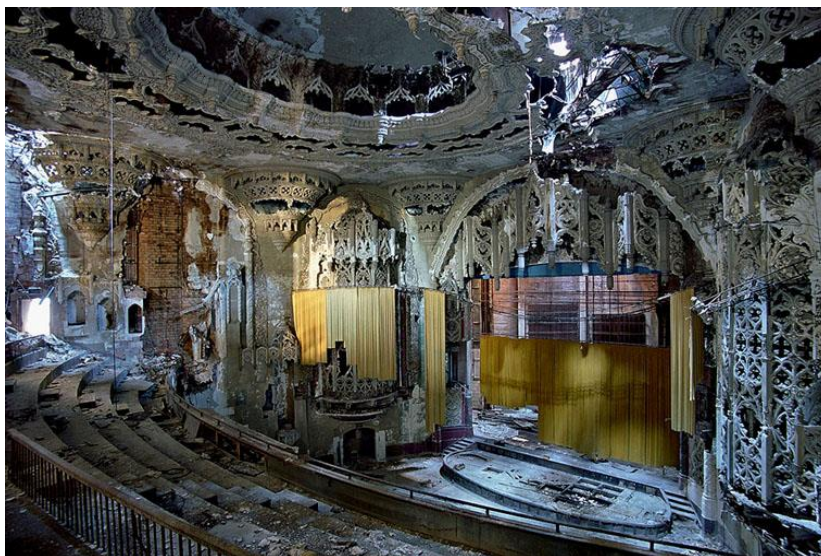


Fig. 2.35. Yves Marchand y Romaine Meffre. *United Artists Theater*, del proyecto *Ruins of Detroit*. 2005-2010. Fotografía.

La alteración de la naturaleza dentro de la cultura actual ha alcanzado casi su estado final. A día de hoy, las sobras de la espiral del consumidor pueden generar una prosperidad inesperada. La primera billonaria de China, Zhang Yin, comenzó a importar papel usado de Hong Kong a China. Las sobras o desperdicios, consecuencia del consumo, se captura de manera inquietante en la fotografía *Ohne Titel XIII* (*Sin título XIII*) (fig. 2.36), de 2002, de Andreas Gursky. Este autor construye un desorden apocalíptico localizado de forma característica. Su mirada en este mundo renuncia a la narrativa y a toda la cronología. Todo ha llegado a su destino final, y el resultado queda expuesto en la imagen. En esta obra, el paisaje al ser desprovisto de vegetación constata la fugacidad del hombre. La dramaturgia del consumismo ha llegado a su destino final. En la interminable extensión del basurero oscilan los recuerdos y la memoria del consumo, ya que cada elemento depositado ha pasado por manos humanas. Todos los olores, sabores y formas compuestas han llegado a su desintegración teleológica. Gursky define el terreno creado entre la ciencia del residuo y la teoría de la basura, atisbándose un extraño espacio cromático. En la periferia inferior del basurero, justo debajo del horizonte, hay personas que han establecido su hogar. Se podría reflexionar, que incluso en la periferia inferior de la sociedad, existe una jerarquía. Se han creado cabañas de los restos de los restos que fueron consumidos. Con esta obra, Gursky nos revela la difícil situación que Hans Blumenberg determina como el clásico "Shipwreck with Spectators" (Naufragio con espectadores). El optimismo de la imagen se oculta bajo la vaga esperanza de que incluso entre los materiales consumidos, el hombre encontrará un rincón en el que sobrevivir.⁷⁷



Fig. 2.36. Andreas Gursky. *Ohne Titel XIII*, Mexico. 2002.
Impresión cromogénica.

Algo que debemos tener en consideración es que si destruimos la naturaleza, nos destruimos a nosotros mismos. Esta es la transformación que se está produciendo en el paisaje, y que queda latente en la fotografía artística actual. En algunas ocasiones, la destrucción puede estar justificada, aunque no por ello deja de ser peligrosa para el medio. La obra *Grass Fire Near Cassoday, Kansas* (*Fuego en la hierba cerca de Cassoday, Kansas*), de 1990 (fig. 2.37), de Larry W. Schwarm, presenta una visión del mundo en llamas. El fuego producido en la pradera es causado intencionadamente cada año, para estar seguros de que el terreno esté en condiciones óptimas para el próximo ciclo de crecimiento natural. Sin embargo, a través de la mirada de Schwarm, esta escena expresa las fuerzas incontenibles de la naturaleza, creándose más bien un control poco convincente sobre ella.⁷⁸ El resultado es la ruina atmosférica de un paisaje en llamas.



Fig. 2.37. Larry W. Schwarm. *Grass Fire Near Cassoday, Kansas*. 1990. Impresión cromogénica.

Resulta oportuno señalar la exposición *Ruin Lust* (*Lujuria ruin*), celebrada en la Tate Gallery de Londres, entre el 4 de marzo y el 18 de mayo de 2014. Esta exhibición ofrece un recorrido apocalíptico del paisaje. En la muestra se incluyen obras como la pintura *The Destruction of Pompeii and Herculaneum* (*La destrucción de Pompeya y Herculano*), de 1822, de John Martin, que recrea un desastre histórico; *The New Zealander* (*El neozelandés*), de 1872, de Gustave Doré, simbolizando la ciudad de Londres en ruinas; o la fotografía *Azeville*, de 2006, de las artistas británicas Jane and Louise Wilson, quienes retratan un bunker nazi derrumbado, cuyos muros han sido objeto de vandalismo. En cualquier caso, todos los artistas de esta exposición perciben las ruinas como espacios con un gran potencial, que deben ser reconstruidos o reinventados. Todo influye. La violencia de las guerras repercute, de forma destructiva, en la transformación de las ciudades, siendo necesaria una regeneración o renovación estética y funcional. Asimismo, tomamos conciencia de cómo el concepto de estética cambia en nuestras mentes, y el carácter pintoresco de las ruinas históricas adquiere ahora una sentido crítico en cuanto a nuestra relación con el medio.

2.3. Aspectos antropológicos en la alteración del paisaje

El paisaje, desde su concepción, ha derivado de ser algo constituido por elementos paisajísticos, a un hecho construido tanto por la arquitectura y la naturaleza como por el ser humano, ya que el individuo adquiere también la función de factor paisajístico, no sólo por su inclusión en la escena, sino por su factor determinante en la construcción social del espacio en cuestión.

El geógrafo, orientalista y filósofo francés Agustin Berque, introduce el término "proto-paisaje" para definir la relación visual que existe entre los seres humanos y su entorno. Así pues, para que exista un proto-paisaje, es necesario ser consciente de la existencia de dicho entorno y la voluntad de establecer una conexión con él. El proto-paisaje solicita "Aussersich-sein" ("estar-fuera-de-sí-mismo"), idea definida por Martin Heidegger en su libro *Sein und Zeit (Ser y tiempo)*, de 1927. Por tanto, como clarifica Berque, los seres humanos predicen el entorno en un mundo humano, el cual es a la vez su propio cuerpo social, tanto técnico como simbólico.⁷⁹ Los mitos y los paisajes se convierten en lugares totales de la existencia humana, en expresiones visibles de la naturaleza y del mundo. El individuo da identidad a sus paisajes, y los diversifica en armonía entre la naturaleza y los signos de su presencia. En este sentido, se podría afirmar que todo paisaje es el lugar de la pertenencia.⁸⁰ Nuestro recorrido para llegar hasta el presente más inmediato y al papel que desarrolla el paisaje en la cultura actual, parte del profundo pozo del pasado, cuando el ser humano como un ser natural, nace en un ambiente no idóneo para la vida. Es entonces cuando al no poseer ningún contexto particular, a diferencia de los otros animales, tiene que constituirse un lugar donde habitar. El individuo construye y habita, habita y construye. Crear y permanecer son dos actividades paralelas que le concierne: mientras habita, construye; mientras construye, habita. Esta idea viene en la línea del pensamiento de Heidegger en *Bauen, Denken, Wohnen (Construir, habitar, pensar)*. La acción que realiza es continua e incesante y, mientras modifica su ambiente, el ser humano, a la vez, está creando el paisaje.⁸¹ La sociedad contemporánea permanentemente modifica su entorno, y esta relación lo actualiza y reconfigura sustancialmente. Francisco Giner, partícipe de la Institución libre de enseñanza, compartía la opinión de que existen profundas relaciones entre el paisaje y el hombre, tal y como también se mantiene en la geografía moderna. La importancia que adquiere el conocimiento del paisaje, el estudio de sus cualidades y significados, es crucial para descubrir los rasgos de una comunidad,⁸² además de las características de una ciudad o de un entorno determinado. Aquí se introduce un aspecto antropológico: el comportamiento del hombre nos acerca al propio comportamiento del paisaje.

A continuación queremos introducir el pensamiento de un destacado teórico del paisaje, que ya hemos nombrado anteriormente, John Brinckerhoff Jackson, quien anunciaba que un paisaje no sólo cuenta la historia de las relaciones entre el hombre y la naturaleza, sino también las relaciones que mantienen los hombres entre sí. En este caso, si estamos de acuerdo con la idea de que el estado de un paisaje dice bastante sobre el estado de la sociedad que ha contribuido a producirlo, el estado en cuestión comprende también elementos sociales, políticos, técnicos, y culturales.⁸³ Esta argumentación paisajística permite establecer una mirada expandida del espacio, en la que el carácter documental del paisaje se enriquece, gracias, a la incorporación de diversas vertientes de estudio en el análisis de la imagen.

Otra conexión a través de la cual comprender la relación entre el ser humano y su entorno, la podríamos establecer mediante el planteamiento de la ciudad entera como una gran casa. Más allá de la barrera, que con una llave, separa al individuo del resto de la sociedad, hay un comedor común, un cuarto de estar común y una biblioteca y jardines comunes. El pasillo sería la calle, y la calle el pasillo. En este sentido, no hay una barrera que los separe nítidamente, el sentido de la casa se reduce por una parte hasta el cuarto privado del individuo y, por otra, se extiende hasta toda la ciudad. Dicho de otra forma: el sentido de la casa ha desaparecido. No hay casa, sólo individuo y sociedad.⁸⁴ Las barreras se cruzan constantemente, y los límites se confunden. No existen líneas nítidas que definan el aspecto geográfico de la ciudad ni el carácter del individuo. Esa red de espacios inter-conectados es precisamente la representación del mundo actual. Del mismo modo, en la sociedad digital, la ciudad deja de ser el actor. El actor ahora es el sujeto y su cuerpo, su gesto y su comportamiento son los que dan significación al espacio que modifica y caracteriza. Además, la sociedad digital asume con naturalidad la sobresaturación de información porque la trivializa,⁸⁵ la convierte en un hecho cotidiano. El tejido urbano, así como el extraurbano, se concibe como lugar de experimentación de nuevas relaciones humanas con el paisaje. Por tanto, se concibe el paisaje como el lugar común de la vida humana, en el que se producen transformaciones vinculadas a los eventos contemporáneos, creadores de nuevos mitos y nuevas legitimaciones.⁸⁶

Se podría decir que el objetivo del trabajo de Andreas Gursky es la creación de una enciclopedia de la vida a través de sus fotografías. Desde 1989, se ha concentrado en imágenes individuales y monumentales. A Gursky le preocupa desde el principio (a diferencia de los Becher) estudiar la imagen con la figura humana. De hecho, en ocasiones las sitúa de forma dispersa en el paisaje, a modo de escaparate para las miradas de los turistas.⁸⁷ Destaca el valor antropológico de su obra, una consideración de relevante interés para la fotografía contemporánea de paisaje. Sus fotografías, se podrían considerar un instrumento de análisis, para desarrollar un estudio preciso de cómo se comportan las sociedades actuales. Las tempranas fotografías de este autor con frecuencia evidencian capas topográficas. En estos casos el fotógrafo adopta puntos de vista inteligibles en un orden, para exponer el motivo en su emplazamiento contextual. La composición la orienta a través de patrones clásicos de diseño. Así pues, las imágenes que crea suelen ser inusuales, debido a las condiciones que brillan en la atmósfera y los majestuosos efectos del paisaje, que contienen habitualmente la presencia de un humano en miniatura. Irreconocibles como individuales, esas figuras son la clave para llegar a un entendimiento que va más allá de la pura representación del paisaje. La escala diminuta de los individuos representados, nos propone verlos no como protagonistas, sino como nuestras intrépidas representaciones forzadas a prevalecer en contra de un, aparentemente, mundo natural abrumador.⁸⁸ El ser humano, y por tanto la sociedad, determina el paisaje bajo unas condiciones que escapan en ocasiones a su control. Cabe destacar que a diferencia de las fotografías de los Becher, en las obras de Gursky, la determinada organización del hombre en el espacio crea las estructuras o arquitecturas humanas, configuradas por el individuo como elemento base. Sus imágenes se caracterizan por un inusual grado de atención en los pequeños detalles, aquellos que nos llevan a la observación de momentos cotidianos de la vida social e individual del ser humano. Esta idea contrasta con la cualidad de esbozo de los objetos y formas aisladas del trabajo de los Becher. Andreas Gursky se siente profundamente interesado en revelarnos nuestra realidad contemporánea con todas sus contradicciones.

Por otro lado, Gursky no es sólo heredero de los Becher, sino además del fotógrafo August Sander, cuyo infinito compendio *Les hommes du XXe siècle* (*Las personas del siglo XX*), fue desarrollando de forma casi enciclopédica. Al igual que Sander, Gursky está menos interesado en lo individual y más en los humanos como un tipo de organización social, o incluso como “especie”. El artista alemán apunta su mirada hacia todos los rincones del mundo, mientras explora cómo el lenguaje de las imágenes puede contribuir a su entendimiento, en cuyo reconocimiento se nos permite establecer una conexión posible entre todas las imágenes individuales.⁸⁹ Uno de los hechos más determinantes en la trayectoria de su obra se produjo en 1984. Con una cámara de formato medio, que le permitía combinar calidad y movilidad, realizó tomas en las que halló un descubrimiento; después de seis meses, cuando copió la vista aérea del paisaje que había hecho, observó la presencia de unas personas en tamaño diminuto. A partir de este hallazgo, el artista trabajó en un modelo de imagen. Esta idea se refleja en obras como la de los pescadores que parecen hormigas en la escala imponente del Ruhr, de 1989, o la del teleférico visto como un pequeño punto en medio de los Dolomitas, en 1987, y muchas otras imágenes semejantes donde el artista confronta la medida del hombre con la impetuosa dimensión del paisaje.⁹⁰ Esta característica fotográfica se observa también en la obra de Edward Burtynsky, *Banking Hall, M Bank Dallas, Momentum Place, Dallas, Texas*, de 1987 (fig. 2.38), y *Manufacturing #10ab, Cankun Factory, Xiamen City, China* (*Manufatura n°10ab, fábrica de Cancún, Xiamen, China*), de 2005 (fig. 2.39), cuyas imágenes establecen un paralelismo formal directo con la fotografía *Hong Kong Stock Exchange* (*La bolsa de Hong Kong*), de 1994 (fig. 2.40), de Andreas Gursky. Todas son imágenes de trabajadores concentrados en un entorno altamente ordenado, en el que los individuos parecen insignificantes, disminuidos en el espacio que habitan, y por el tipo de maquinaria que emplean. Además, la composición en pareja que crean ambos artistas ayuda a percibir la magnitud de la escala de esos espacios.



Fig. 2.38. Edward Burtynsky. *Banking Hall, M Bank Dallas, Momentum Place, Dallas Texas*. 1987. Impresión cromogénica.



Fig. 2.39. Edward Burtynsky. *Manufacturing #10ab*, Cankun Factory, Xiamen City. 2005. Impresión cromogénica.



Fig. 2.40. Andreas Gursky. *Hong Kong Stock Exchange (Diptych)*. 1994. Impresión cromogénica.

2.3.1. Masa anónima y comportamiento colectivo

En una entrevista realizada por Holger Liebs al artista Andreas Gursky, y que fue publicada en el suplemento cultural del periódico *Süddeutsche Zeitung*, de Munich, el martes 26 de marzo de 2002, Gursky, afirmó: “Las masas me interesan: la relación entre el cuerpo y el espacio, la abstracción de la distancia y la experiencia de la falta de espacio cuando uno está allí, en medio de todo.”⁹¹

El paisaje del siglo XXI se convierte, principalmente, en una sucesión desjerarquizada de espacios anónimos, carentes de señas de identidad. Asimismo, se muestran idénticos a sí mismos en cualquier punto del planeta, eliminándose la posibilidad de los elementos simbólicos, ya que éstos han sido sustituidos por las marcas ("brands") de las grandes multinacionales del consumo, convirtiéndose en referentes universales para toda la sociedad.⁹² Al imponerse las grandes marcas, la cultura del siglo XXI queda definida por el anonimato como calificativo social dominante.

La contradicción que se produce en nuestras sociedades de hoy, no procede solamente de la distancia entre la cultura y la economía, se debe también al proceso de personalización: cuanto más se humaniza la sociedad, más se extiende el sentimiento de anonimato. Del mismo modo, cuantos más años se viven mayor es el miedo a envejecer, y cuanto mayor es la libertad de costumbres, mayor es el sentimiento de vacío. En definitiva, cuanto más se institucionaliza la comunicación y el diálogo, más solos se sienten los individuos. A medida que se producen una serie de hechos históricos significativos, como el desarrollo de los intercambios mercantiles, el salariado, la industrialización y los desplazamientos de la población, inevitablemente se produce un cambio en las relaciones entre el hombre y su comunidad: un individualismo que acontece paralelo a una gran aspiración por el dinero, la intimidad, el bienestar, la propiedad y la seguridad; quedando así totalmente transformada la organización social tradicional. Esta situación conlleva un encuentro del hombre con el hombre, marcado por la indiferencia. Si en la sociedad tradicional el otro aparece de entrada como amigo o enemigo, en la sociedad actual se identifica básicamente como una personalidad anónima, que ni merece siquiera el riesgo de la violencia. El proceso individualista evoluciona hacia una actitud antisocial del individuo.⁹³ Es conveniente entender el concepto de hiper-individualización no tanto como distanciamiento personal, sino más bien como un acercamiento al gran mundo. Ahora estamos comunicados con todos, no importa dónde, ya que no existen límites físicos, pues todos los lugares están conectados. Lo local se conecta con lo global: la cultura-mundo es la cultura de la comprensión del mundo donde el espacio se contrae. Existe una simultaneidad mediática, que permite a los individuos distantes en el espacio, compartir la misma experiencia entre lo próximo y lo lejano, potenciándose así el sentimiento de pertenencia a un mundo global.⁹⁴ Es importante señalar que los Becher ya apuntaban en sus fotografías industriales la idea del anonimato, mediante sus esculturas anónimas. Podría considerarse dicha actitud artística como un preludio de lo que en la actualidad significa el ser humano anónimo. La presencia física del individuo se hace prescindible en el siglo XXI. Cada vez existe una relación menos fáctica entre las personas. La distanciaci3n es mayor, y por tanto, la identidad an3nima del ser humano se intensifica, creándose con ello un paisaje cada vez m3s global y homog3neo.

Las fotografías de Gursky respecto a la representaci3n de las masas adoptan una postura indiferente, afirmándose con ello el anonimato de las grandes sociedades, ya que éstas se presentan ellas mismas como iconos de un mundo poshumano. La manera

extremista en la que el artista ilustra la miniaturización y desaparición de la figura humana, reduce al individuo a la mínima parte de un mosaico.⁹⁵ Este hecho se percibe en su obra *May Day III*, de 1998 (fig. 2.41). Otro autor que plantea en sus imágenes la idea del anonimato, es el artista Mario Von Bucovich, quien fotografía, en 1928, *Masas saliendo del metro, Berlín* (fig. 2.42), donde se observan aglomeraciones anónimas de personas subiendo las escaleras de la boca del metro.⁹⁶



Fig. 2.41. Andreas Gursky. *May Day III*. 1998. Impresión cromogénica.



Fig. 2.42. Mario Von Bucovich. *Masas saliendo del metro, Berlín*. 1928. Fotografía en blanco y negro.

Es interesante percibir el paralelismo conceptual y formal que se produce entre las fotografías de Andreas Gursky y Mario Von Bucovich, ambas pertenecientes a tiempos históricos distintos. Indagando en esta idea, nos acercamos a un concepto de vital importancia para describir el paisaje de la sociedad actual: la soledad. Un dato a tener en cuenta es que más de la tercera parte de los europeos se sienten solos con frecuencia. Las ciudades tentaculares vienen a ser el símbolo de esta soledad individual, pero colectivamente compartida. Desde principios de la década de 1960, se ha duplicado el porcentaje de personas solas, que ya en 2004 se situó cerca del 14%.⁹⁷ El sentimiento de soledad, lo refleja de manera suprema el escritor colombiano Gabriel García Márquez. En los personajes de su novela *Cien años de soledad*, publicada en 1967, se describe este carácter solitario, actitud también expresada en el contexto espacial donde transcurre la historia. Aunque ésta sea una historia ficticia, resulta significativo cómo a través de la literatura, García Márquez nos introduce en un tema crucial para comprender un designio de la humanidad.

Reflexionando sobre la soledad del individuo en un mundo global y las relaciones que éste establece en la era digital, es interesante mencionar la obra del artista Ed Atkins. Su proyecto *Ribbons (Cintas)*, de 2014, expuesto en la Serpentine Gallery de Londres, alberga instalaciones de texto, imágenes, y vídeos de alta definición que el artista emplea, para, recrear entornos habitados por la figura humana virtual que podría interpretarse como un modelo de existencia vacío. Este vacío de sus personajes, permite al espectador ser más consciente de su propia fisicidad. Su obra nos lleva a cuestionarnos la propia corporeidad y la presencia del ser humano en un mundo de relaciones virtuales.

Stella Wittenberg afirmó: "La subjetividad del hombre moderno, acosado por la soledad en la que vive, requiere de una mirada interiorizada de las cosas que contempla."⁹⁸

La soledad personal se impone tanto en la literatura de García Márquez como en los abarrotados macroescenarios urbanos que fotografía Andreas Gursky. Este aspecto del ser humano deriva como consecuencia en la pérdida absoluta de identidad del individuo. Se percibe esta idea también, a través de las macro-estructuras de "raves" dedicadas a la música tecno y a conciertos pop en diversos lugares del mundo, fotografiados sistemáticamente por Gursky. Estas imágenes describen un escenario multitudinario, donde la masa se mueve uniformemente al compás de un determinado ritmo. Los personajes de sus obras parecen sentirse atraídos por fuerzas invisibles, que consiguen anular su voluntad individual.⁹⁹ Así pues: "La evolución social y el progreso técnico han suscitado en los tiempos modernos un fenómeno sin precedentes: las masas", según expresa el sociólogo Roger Girod. Se produce, la participación masiva de una multitud de hombres en los mismos acontecimientos, tanto en el plano del pensamiento y de los sentimientos como en el de la acción.¹⁰⁰ En las fotografías sobre Corea del Norte de Andreas Gursky, la esencia de sus imágenes viene determinada por las multitudes. Según apunta Gilles Clément en el *Manifeste du Tiers Paysage (Manifiesto del tercer paisaje)*, el creciente número de seres humanos que provoca el recubrimiento del planeta, no coincide con un crecimiento del número de conductas humanas. Por el contrario, la oferta de conductas disminuye. Por lo tanto, el crecimiento masivo de la población no implica una multiplicación en la diversidad de los comportamientos, sino que existe un comportamiento masivo homogéneo, compartido por todos los individuos, que los lleva hacia la despersonalización.

Al reflexionar sobre la marca material que transforma el paisaje, pensemos en la actuación del ser humano en él. Éste lo modifica con sus acciones, que adquieren aún más importancia si las analizamos desde una perspectiva colectiva. En este sentido, en la esencia de las fotografías de Andreas Gursky, está siempre el ser humano entendido como colectividad. *May Day IV*, de 2000 (fig. 2.43), pertenece a esa serie de fotografías que representan grandes reuniones, en las que cada individuo se convierte en parte de un monumental rompecabezas. El título de esta obra hace referencia a la fiesta del 1º de mayo, que celebra la afirmación social y económica de los trabajadores. En cuanto a la obra *Tote Hosen*, de 2000 (fig. 2.44), describe los excesos eufóricos de una muchedumbre enloquecida en un concierto de un grupo punk, plasmando la esencia del fenómeno de la adulación masiva. En esta imagen, la elaboración digital de la gama cromática subraya el lazo entre un individuo y otro, configurándose una composición abstracta a partir de esta forma de organización social.¹⁰¹ La implicación social de las fotografías de este autor entra en relación con la obra *Frankfurt am Main, Zuschauer bei einem Spiel der "Frankfurter Eintracht" im Waldstadion* (Fráncfort del Meno, los espectadores en el partido del club deportivo "Eintracht Frankfurt", en Waldstadion), de 1961 (fig. 2.45), del fotógrafo Abisag Tüllmann, quien retrata el encuentro masivo de personas, proponiéndonos una observación detenida de los acontecimientos sociales de reivindicación de los ciudadanos. Esta obra posee un vínculo formal y conceptual con la imagen *May Day IV*, de Andreas Gursky.

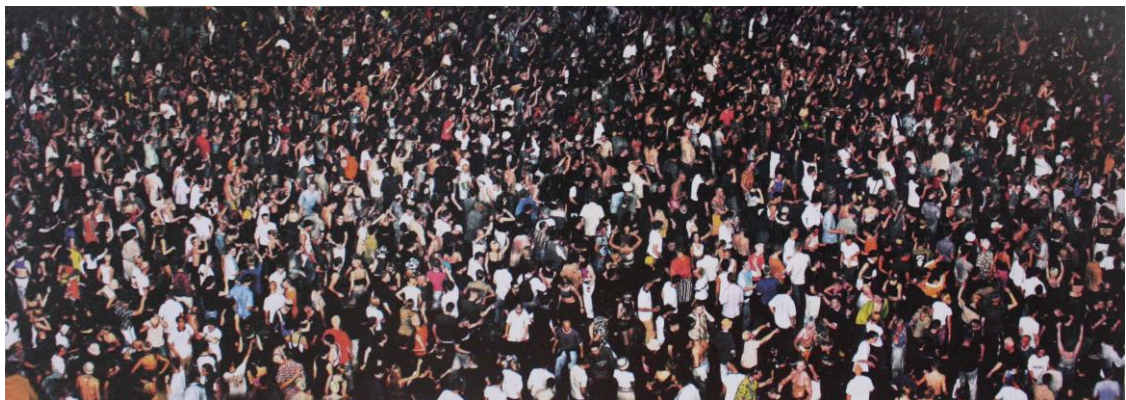


Fig. 2.43. Andreas Gursky. *May Day IV*. 2000. Impresión cromogénica.



Fig. 2.44. Andreas Gursky. *Tote Hosen*. 2000. Impresión cromogénica.

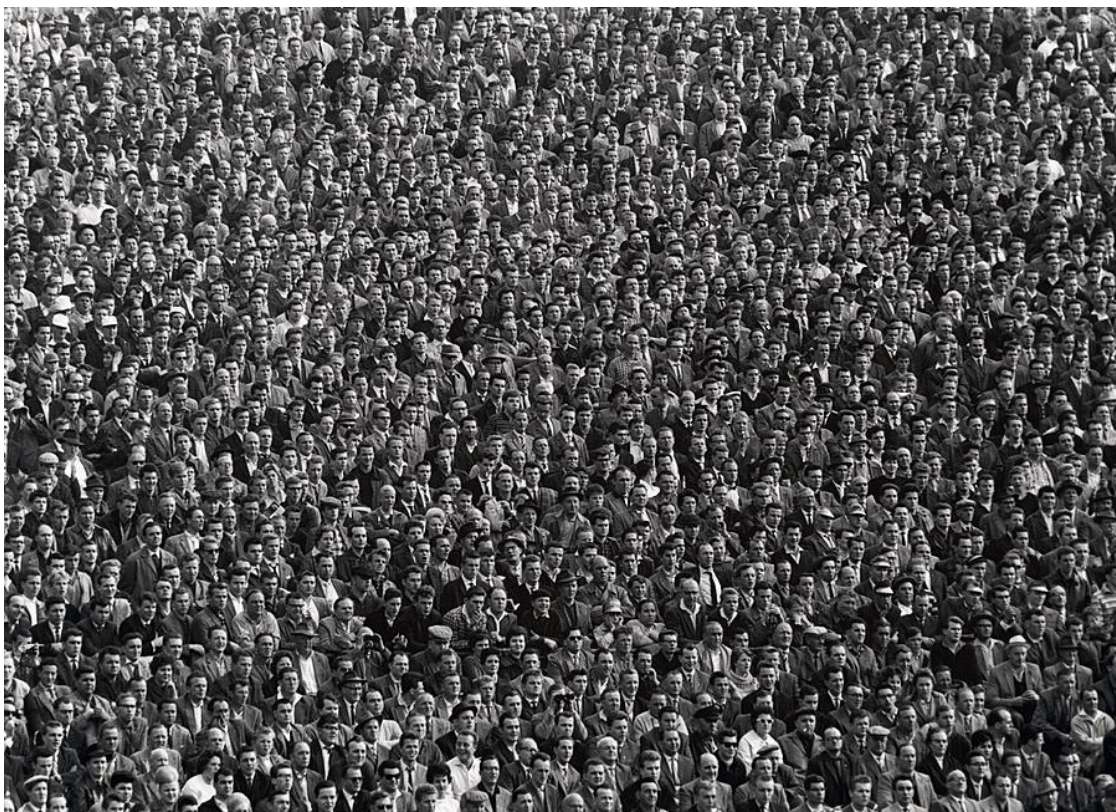


Fig. 2.45. Abisag Tüllmann. *Frankfurt am Main, Zuschauer bei einem Spiel der "Frankfurter Eintracht" im Waldstadion*. Junio, 1961. Fotografía en blanco y negro.

En relación a la política de masas, el escritor alemán Elias Canetti, en su libro *Masse und Macht* (*Masa y poder*) expresó:

Sólo juntos pueden los hombres liberarse de la carga de la distancia; y esto es precisamente lo que ocurre en la multitud. (...) En dicha densidad, allí donde apenas hay espacio intermedio, donde el cuerpo se aprieta contra otros cuerpos y cada hombre está tan cerca de los otros como de sí mismo; allí surge un sentimiento inmediato de alivio. Es en este momento maravilloso, en que nadie es mayor ni mejor que los otros, cuando la gente se convierte en multitud.¹⁰²

Cabe destacar la uniformidad de las masas generada en las obras *Pyongyang III* (fig. 2.46) y *Pyongyang V* (fig. 2.47), de Andreas Gursky, datadas en 2007. Estas imágenes representan el festival anual Arirang, celebrado en Corea del Norte, en el que un gran número de gimnastas realizan movimientos sincronizados, y al mismo tiempo, los estudiantes situados en las gradas constituyen enormes mosaicos moviendo piezas de papel coloreado.

La sincronización de las masas, también se aprecia en la fotografía *Kolonna Dinamo* (*Club de dinamo*), del artista ruso Aleksandr Ródchenko, datada en 1930 (fig. 2.48), así como en la imagen *Entrenamiento físico*, de 1927, del fotógrafo Arkady Shaikhet (fig. 2.49).



Fig. 2.47. Andreas Gursky. *Pyongyang V.* 2007. Impresión cromogénica.

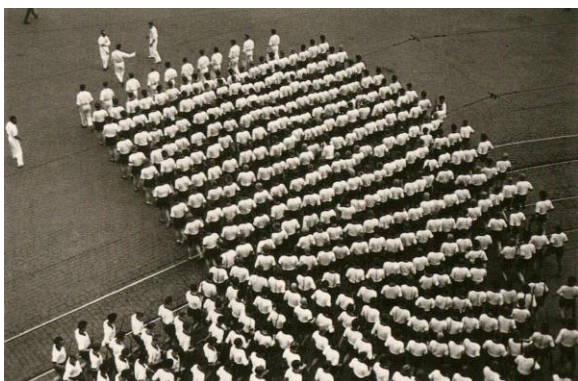


Fig. 2.48. Aleksandr Ródchenko. *Kolonna Dinamo*. 1935. Impresión en gelatina de plata.

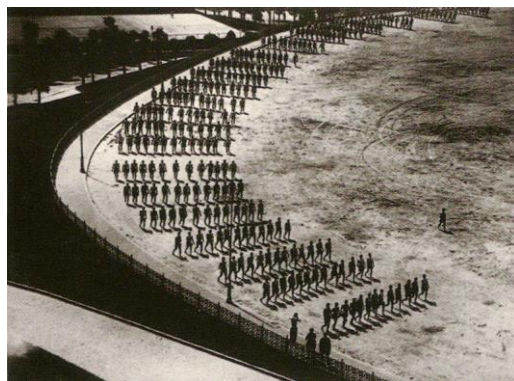


Fig. 2.49. Arkady Shaikhet. *Entrenamiento físico*. 1927. Impresión en gelatina de plata.

Un importante descubrimiento en la trayectoria del trabajo de Gursky, fue el hallazgo de una fotografía en un diario, que influiría en la concepción de la obra *Tokyo, Börse* (*Bolsa de Tokio*), de 1990 (fig. 2.50). Ésta es la primera imagen en la que el artista presenta una composición donde toda la superficie es ocupada por gente. A partir de esta obra, se derivará un esquema que veremos repetido en su trabajo: nos referimos al hecho de fotografiar multitudes desde un punto de vista aéreo; Gursky logra rebatir el espacio y dar a la superficie una uniformidad parecida a las estructuras plásticas (all-over) de Jackson Pollock.¹⁰³ Este esquema compositivo lo proyecta también el artista estadounidense Spencer Tunick, en sus fotografías de masas de personas desnudas (fig. 2.51 & 2.52). A través de su cámara, este artista representa aglomeraciones humanas organizadas rigurosamente, induciendo al observador a reflexionar sobre lo individual y lo colectivo, o, lo público y lo privado.

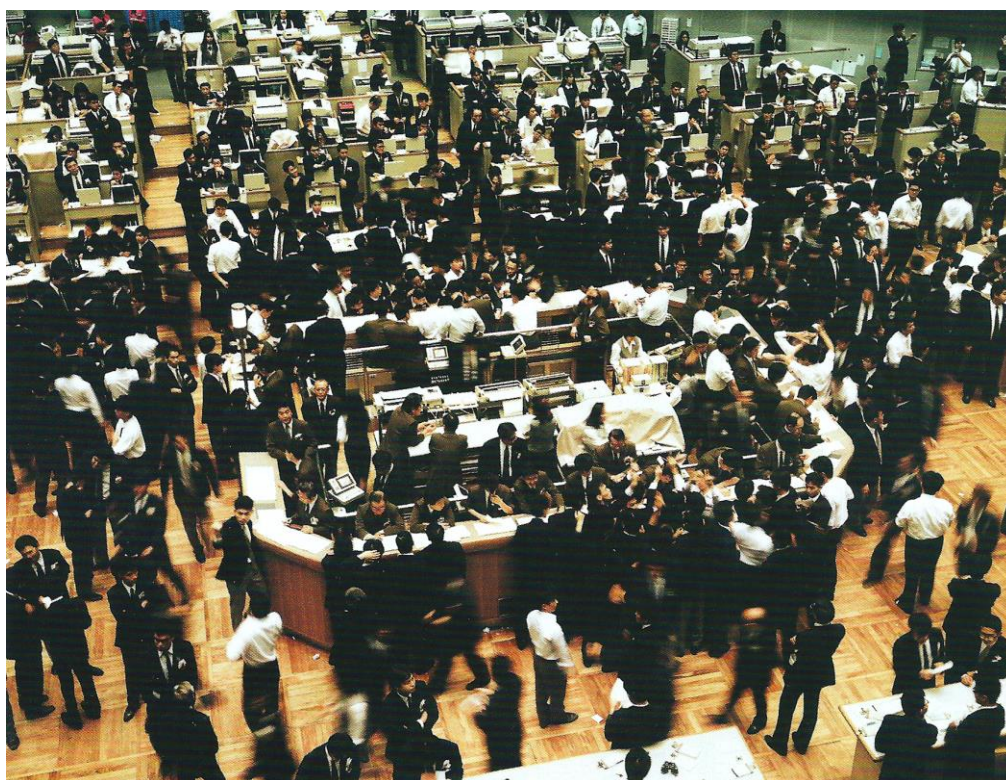


Fig. 2.50. Andreas Gursky. *Tokyo, Börse*. 1990. Impresión cromogénica.



Fig. 2.51. Spencer Tunick. *Mexico City 4 (Zócalo, MUCA/UNAM)*. 2007. Impresión cromogénica.

Gursky, al contrario que Tunick, no incide en un esquema compositivo tan estático, aboga por el movimiento multitudinario, y en su obra, se puede apreciar un estado de tránsito continuo en los individuos. Además, hay que tener en cuenta, que a partir de 1997, dirigirá su atención hacia actividades de ocio, una constante que se refleja en sus fotografías mediante una composición "all-over". Este sistema de representación a modo de reja será empleado como regla años más tarde a través de *May Day V*, de 2006. En sus imágenes se confirma una idea clave: el arraigo con el que las formas económicas de organización han echado raíces, dentro de unos micromundos fugaces de felicidad humana. Gursky intenta describir un mundo que va más allá de las horas y los días, un paisaje basado en configuraciones repetibles.¹⁰⁴ Estos, son patrones de espacios creados por la actitud plural y homogénea del ser humano, idea que puede apreciarse en muchas de sus obras.

Andreas Gursky expresa: "Normalmente intento evitar que ciertos personajes se distingan de la multitud y que miren a la cámara. Lo que me interesa es más bien el grupo."¹⁰⁵ No está interesado en lo individual, sino en la especie humana en general y su medioambiente. Se podría hablar de un camuflaje, al quedar el individuo disuelto en la masa. Este hecho se refleja en los espectadores viandantes que describe el escritor Edgar Allan Poe, en uno de sus cuentos más apreciados por Walter Benjamin, *The Man of the Crowd* (*El hombre de la multitud*). El argumento de esta historia está protagonizado por la masa fluctuante que, a lo largo de una sola jornada, discurre ante los ojos de un espectador que se oculta tras el ventanal de un café. La multitud, representa un esquema de comportamiento humano, basado en el automatismo colectivo casi inconsciente. Esta actitud, manifestada por Poe, forma parte de nuestra condición contemporánea. En el contexto urbano actual, todos somos, en mayor o menor medida, autómatas que aceptamos y ejercemos las convenciones sociales como máquinas

instintivas. Al igual que el protagonista de *El hombre de la multitud*, quien se camuflaba en la masa corporal de los sujetos anónimos que pueblan la ciudad, el personaje del flâneur de Baudelaire, se oculta también en una masa, aunque en este caso virtual. Se trata de una masa virtual que alimenta cada día los blogs y chats. A través de esta idea se concibe la virtualización del "yo".¹⁰⁶ Asistimos pues a una nueva configuración del entorno: el paisaje de la multitud, donde la concentración plural de personas implica una transformación colosal del paisaje, y encontramos, por otro lado, que la acentuación del individuo se mueve ahora por un mundo de ilusiones virtuales ajenas a toda forma de paisaje clásico.

La obra *Genua*, de 1991 (fig. 2.53), de Gursky, muestra una fila de vehículos apiñados, coches, bicicletas, e incluso se pueden percibir dos enormes barcos en la línea del horizonte. Esta imagen es una prueba fáctica de cómo la humanidad, en su breve historia, y especialmente en los últimos 200 años, es la especie que más ha contribuido a la alteración física del planeta.¹⁰⁷



Fig. 2.53. Andreas Gursky. *Genua*. 1991. Impresión cromogénica.

El ser humano y su pertenencia a una colectividad, definen nuestro paisaje como un enorme escenario en el que actuar. Mediante el lenguaje artístico de la fotografía, el futuro es revelado no como algo dado, sino como un concepto abierto a la transformación. Para la filósofa alemana Hannah Arendt, cualquiera de nuestras acciones en el mundo, que implique un componente creativo (escribir un poema, pronunciar un discurso, saludar a alguien, votar o hacer una fotografía) reordena no sólo las circunstancias particulares en las que existimos, sino que además tiene el potencial de cambiar el futuro.¹⁰⁸ Este reordenamiento del comportamiento humano, queda registrado en numerosas fotografías de Andreas Gursky, con la intención de mostrar un mundo donde todo es posible y todo acontece de forma desbordante, con una diversidad

de elementos, que se disponen y funcionan componiendo el espacio. Gursky, utiliza la fotografía como una plataforma de lanzamiento para reflexionar sobre nuestro lugar en el mundo, y la importancia de la arquitectura como un espacio fundamental en el que vivimos y actuamos. Él condensa en sus imágenes las residencias del siglo XX y los espacios científicos, así como el ocio del siglo XXI y los lugares de investigación como un ejemplo de ello.¹⁰⁹ La tradición occidental ha impulsado modelos de vida colectiva, y de uso comunitario de los espacios. Esta actitud se remonta desde las órdenes monásticas medievales hasta las hipótesis revolucionarias de los falansterios de Fourier. Asimismo, las Chinatowns occidentales son la expresión de una colectividad muy fuerte, de un sistema invisible de relaciones que se hace visible en el tejido urbanístico. El principio de interiorización del espacio colectivo, según lo analiza el antropólogo y arquitecto italiano Franco La Cecla, muestra variaciones sensibles de una sociedad a otra, con resultados muy alejados del centralismo de la tradición occidental. En la cultura occidental está muy presente la relación entre individualidad y colectividad, dos polos que forman parte de nuestra historia social y de nuestras costumbres. La función del individuo, siempre ha sido inherente a las dinámicas de una sociedad, estrechamente vinculada a la perspectiva del consumo. Existen signos que marcan la distinción o la pertenencia a un grupo social. Además, estos signos son compartidos o "consumidos". Esta actitud impulsa una lógica social, que involucra a un número cada vez mayor de productos. Esto genera auténticas opciones estilísticas que influyen notablemente en nuestros comportamientos. Debe tenerse muy en cuenta que el desarrollo cultural de las comunidades sostenibles, producido desde los años setenta, permite considerar las relaciones entre ciudadanos como el principal capital de los tejidos urbanos. Los autores Timothy Beatley y Kristy Manning, definen la comunidad sostenible como "aquella en la que se crean y preservan lugares, rituales y eventos que aportan cohesión al tejido social y a la comunidad."¹¹⁰

El ser humano, se ve obligado a existir y a definirse en relación con el otro. Por tanto, los individuos no pueden concebirse separadamente. Por lo que el hombre sólo existe en una relación social predeterminada al otro.¹¹¹ Este hecho proporciona una configuración paisajística pensada desde la colectividad humana. El universo del siglo XXI presenta una sociedad humana robotizada. Esta actitud puede ser observada en cualquier lugar: en las ventanillas de los bancos, en los ministerios, en las fábricas, en los supermercados, en el deporte, en el baile. Este tipo de actividades mecánicas hipnotizan nuestros pensamientos y transforman la apariencia del paisaje común. Se puede observar cómo en la obra *Paris, Autosalon* de 1993 (fig. 2.54), los cientos de participantes aparecen completamente atomizados. Por otro lado, nuestro comportamiento también conlleva unas responsabilidades, que implica la necesidad de mantener y preservar una conciencia medioambiental. Habitualmente, estamos acostumbrados a la contaminación visual del medioambiente, y ésta traspasa nuestra visión sin que la percibamos siquiera.¹¹² Además, como se sabe, existe una evidente degradación del paisaje colectivo (ruido, contaminación del aire y del agua, destrucción de sitios naturales, etc.) como consecuencia de las actividades económicas.¹¹³



Fig. 2.54. Andreas Gursky. *Paris, Autosalon*. 1993. Impresión cromogénica.

Una actividad que define el comportamiento colectivo de la sociedad en el paisaje actual, es el desplazamiento del individuo. La movilidad del ser humano determina su lugar en el mundo y su relación con el medio habitable, en el que se desplaza de un lugar a otro en busca de una estabilidad o estilo de vida en el que poder afirmarse. Desde los orígenes de la humanidad, el ser humano ha sentido la necesidad de desplazarse, aunque sólo fuera por motivos biológicos, para buscar alimentos o territorios en los que poder cultivar. Esto ha dado lugar a la permanente transformación del entorno. Toda la historia del Mediterráneo está trazada por los peregrinajes de las distintas tribus, en busca de otros territorios en los que fundar colonias o reinstaurar su estirpe, y toda su geografía está marcada por los asentamientos de unos pueblos en otras tierras distintas a las de su origen. La gran actividad conquistadora y colonizadora desarrollada por el Imperio Romano, con sus campañas militares, el abastecimiento de las grandes ciudades, y la acción político-administrativa, supuso el constante traslado de millones de personas, que diariamente se desplazaban de un lugar a otro, dentro de los límites del Imperio, desde la Lusitania hasta Siria, y desde la Alemania Inferior hasta Cirenaica.¹¹⁴ Existe una conexión con la idea de viaje, considerándose al hombre contemporáneo como un sujeto desarraigado, sin destino fijo, condenado a vagabundear sin cesar, en busca de certezas difíciles de encontrar en este universo. Se emplea un término en alemán, para denominar el concepto “experiencia”: *Er-fahrung*, cuya raíz “*fahren*” significa viajar. Esta palabra, posee implícita la idea de tránsito, dispersión de los caminos, asimetría de todos los recorridos y mestizaje de costumbres y lenguajes.¹¹⁵ No obstante, también habría que reflexionar sobre el desplazamiento del ser humano en situaciones extremas, en las que no existe otra opción viable. El artista Dusan Rajic documenta el estado nómada del individuo del siglo XXI en su serie *Exile Esthetics* (*Estéticas del exilio*) (fig. 2.55 & 2.56), cuyas fotografías son un reflejo de aquellas personas que no poseen un verdadero hogar, viéndose obligadas a establecer refugios temporales y a mantener una relación de supervivencia con su entorno.



Fig. 2.55. Dusan Rajic. Serie *Exile Esthetics*. Fotografía.

En cualquier caso, el desplazamiento o nomadismo del ser humano, es una de las principales características del paisaje posmodernista. Por tanto, un aspecto importante del entorno actual o posmoderno es el cuestionamiento de un elemento esencial de todo paisaje: el límite. Resulta interesante ser conscientes del fuerte vínculo que existe entre el paisaje y su delimitación, idea reflejada en la etimología de la palabra “paisaje”, procedente del término latino “pagus” (distrito agrícola). La condición de la posibilidad del territorio, está en el establecimiento de unos límites. Asimismo, el nomadismo, que etimológicamente significa “el que se traslada habitualmente en razón de los pastos”, concibe la posibilidad de ir más allá de los límites, transgrediendo las fronteras.¹¹⁶ Creando una visión conceptual y abstracta del paisaje actual, Edward Burtynsky elimina las fronteras geográficas en su pensamiento artístico. Focaliza su conciencia en la precariedad del planeta, definido por una gran masa humana. El propio artista expresa: “Ya no veo mi mundo delineado por países con fronteras o lenguajes, sino como 6.500 millones de seres humanos viviendo en un planeta finito con un equilibrio precario”.¹¹⁷ Sin embargo, la idea de la frontera adquiere una importante presencia para el artista estadounidense David Taylor, quien representa este supuesto en su trabajo con gran rigor artístico y conceptual. En su serie fotográfica *Working the Line* (*Trabajando la línea*) (fig. 2.57 & 2.58), Taylor ha estado fotografiando la frontera entre El Paso/Juarez y San Diego/Tijuana. Su proyecto pretende documentar todos los monumentos que marcan el oeste fronterizo internacional de Río Grande. La linde o espacio fronterizo adquiere gran significación en el trabajo de este artista. Sin embargo, sus fotografías sobre la frontera simbolizan también una confluencia social y un movimiento continuo de personas que se desplazan a diario. Esta actividad cultural del desplazamiento, también la expresa de forma notable el artista Andreas Gursky, cuyas fotografías urbanas reflejan la incontrolable confluencia de individuos que se desplazan diariamente en cualquier lugar del mundo.



Fig. 2.57. David Taylor. *U.S./Mexico border near EL Paso/Juarez*. 2007. Impresión en inyección de tinta.



Fig. 2.58. David Taylor. *Border Monument N° 126*. 2009. Impresión en inyección de tinta.

Al hablar de desplazamiento, un aspecto a tener en cuenta es la velocidad de los procesos en este tránsito cotidiano. La condición postmoderna caracteriza el estado de una sociedad global definida por el "capitalismo tardío". Se advierten cambios momentáneos en la estructura y dinamismo de la cultura. Uno de los cambios más importantes reside en la comunicación electrónica de las masas, y por lo tanto en la velocidad de las comunicaciones. También se acelera la velocidad en el transporte y la comunicación, hacia un sentido psicológico de la "comprensión del espacio-tiempo". Asimismo, los procesos de movilidad del capital erosionan la importancia de las fronteras nacionales. Esta situación nos sitúa en una época caracterizada fundamentalmente por la transformación, la disolución y la impermanencia.¹¹⁸ Por lo tanto, la velocidad define una nueva consideración visual de la ciudad y de lo urbano, donde se integra al automóvil como prótesis perceptiva. Lo banal y lo ordinario se consideran síntomas de otros cánones estéticos que rehabilitan lo "feo" como documento, ampliándose las categorías de lo "bello" o lo "sublime" hacia connotaciones que privilegian el desequilibrio o lo inestable, frente, al rigor de los modelos clásicos. Este posicionamiento relaciona la vivencia del consumo y lo popular con poéticas especialmente trágicas.¹¹⁹ La velocidad y disponibilidad, colapsan la relación física que hay entre el espacio y la distancia. Por lo que todo parece estar más cerca, permitiendo al individuo la posibilidad de participar dentro de un proceso de funcionamiento global. Esta situación, deriva además en el desarrollo de una economía fluida y móvil. El elemento económico del engranaje social, contribuye, junto con la velocidad de sus procesos a la alteración del entorno. La velocidad, además, cambia la percepción del paisaje y la imagen que se tiene de él, y nos permite llegar más rápido a un destino, o recorrer grandes distancias. En este sentido, cuanto más rápido se viaja al otro lado del mundo más se reduce el mapa mental que se tiene de él, y por lo tanto resulta más fácil comprender la geografía del espacio. Con la velocidad se pierde la dimensión de la distancia y con ella, la conciencia mental del territorio.¹²⁰ La fugacidad en el paisaje nos conduce a la "no pertenencia del lugar". La persona que transita deprisa por un espacio, no tiene tiempo de detenerse para apreciarlo, por lo tanto no pertenece a él, solamente lo concibe como un espacio que debe cruzar lo más rápido posible. Al producirse una alteración perceptiva del espacio se trastoca la propia noción de tiempo. Por consiguiente, la variable temporal se vuelve tan subjetiva como se intuía por muchos filósofos, cuando hablaban de la variabilidad de la percepción del tiempo en función de la interrelación de diferentes factores. El tiempo condiciona nuestra percepción de todo, y podría decirse que el espacio se minimiza ante la escasez de tiempo. En este sentido, la fotografía juega un rol importante, ya que es la huella del tiempo, el documento de lo que somos incapaces de apreciar in situ. La fotografía nos da una segunda oportunidad para captar lo pasado, y al mismo tiempo, contribuye a crear una nueva visión diferente de la real, que en la actualidad adquiere una gran legitimidad al otorgarnos el control del tiempo. En las imágenes fotográficas el tiempo es inmutable, permanente, y por eso, más analizable y perceptivo que la propia realidad.

En *La dimensión perdida*, de 1991, Paul Virilio afirma que, considerando las circunstancias de velocidad de la época digital, derivadas de las nuevas tecnologías de información y transporte, se produce una "teleconquista de las apariencias". Esto afecta a la condición del espacio, sobresaturado de signos e imágenes. Según piensa este autor, desde el siglo XIX, las nuevas tecnologías crearon una nueva "estética del movimiento" que provocó una "estética de la desaparición" en el hecho de la representación. Desde el siglo XIX, la reproducción mecánica y la documentación de la realidad a través de la fotografía han hecho desaparecer la realidad en imágenes objetivas. A través de la fotografía, ha sido posible concebir la "estética de la desaparición", representándose la

realidad antes de que ésta desaparezca bajo su instantaneidad, y su naturaleza efímera y cambiante. Según reflexiona el filósofo Jean Baudrillard, la fotografía transforma la realidad en un objeto aislado de su contexto espacio-temporal. Se podría decir entonces, que con la fotografía la realidad desaparece en “imágenes objeto”. Por lo tanto, cualquier realidad se puede considerar un ready-made en el momento que desaparece bajo su reproducción exacta.¹²¹ De este modo, la fotografía se encarga de recopilar el singular y acelerado proceso de transformación del paisaje.

Como expresa Gilles Lipovetsky en su obra *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain* (*La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*), al convertirse lo real en un lugar de tránsito, el principio de realidad se sustituye por el principio de transparencia. Hablamos de un paisaje en el que el desplazamiento del individuo es un hecho imperante. El clima real cargado de información se vuelve insoportable de forma permanente, conduciéndonos hacia la necesidad de viajar y "respirar" nuevos espacios. En la actualidad existe más que nunca esa necesidad de moverse de un sitio a otro, y la no permanencia a un lugar de forma prolongada. Así pues, el entorno urbano se adecua a estas necesidades personales, acelerando dicha circulación social. “El espacio público se ha convertido en un derivado del movimiento”, nuestros paisajes “limpiados por la velocidad” expone Virilio, pierden su consistencia de realidad.¹²² Habría que reflexionar sobre el nuevo concepto de realidad que estamos fomentando, mediante el estilo de vida nómada cada vez más frecuente en las sociedades posmodernas. No obstante, en ocasiones este comportamiento no es opcional. ¿Realmente preferimos el desplazamiento constante, o se trata de una respuesta a las circunstancias socio-económicas que rigen nuestros patrones vitales? ¿O se trata de una actitud inconformista que siente la necesidad de explorar entornos desconocidos? Sea cual sea el motivo, esta conducta humana, bastante frecuente actualmente, conlleva la alteración de los modos de vida y de comportamiento semi-establecidos en la sociedad.

Notas

1. Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz Conocimiento, p. 70.
2. *Ibídem*, p. 69.
3. *Ibídem*, p. 37.
4. Maderuelo, J. (1996). *El paisaje: arte y naturaleza*. *Actas Huesca 1996, II curso*. Huesca: Diputación provincial de Huesca, p. 69.
5. La Fábrica (2005). *Ciudad*. Madrid: La Fábrica, p. 161.
6. Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz Conocimiento, p. 51.
7. Marchán Fiz, S. y Colomina, B. (2010). *Arquitectura II. La mirada del artista*. *Revista Exit. Imagen y Cultura*, (37), p. 124.
8. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, p. 21.
9. Pastor, G. (2005). La fotografía de Andreas Gursky: nuevos paisajes para la ciudad actual. *Revista Digital de Arte Contemporáneo arte2o* [en línea], Nº 25. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/artes2o/documentosfotografiagursky.htm>, p.1.
10. Gursky, A. (1995). *Andreas Gursky. Images*. London: Tate Gallery, p. 8.
11. Kunstmuseum Basel (2007). *Andreas Gursky*. Germany: Hatje Cantz, pp. 45-56.
12. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, pp. 7-11.
13. Gursky, A. (1995). *Andreas Gursky. Images*. London: Tate Gallery, p.8. Original en inglés: <<For me, seeing is a form of thinking.>>
14. La Casa Encendida (2004). *Paisaje y memoria*. Madrid: La casa encendida, p. 128.
15. Baudrillard, J. (1993). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos, p. 85.
16. Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: ABADA, pp. 119-120.
17. Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 74.
18. Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz Conocimiento, p. 49-50.
19. Buci-Gluksmann, C. (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros, p. 44.
20. Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales*. Madrid: Akal, p. 14.
21. Weski, T. (2007). *Andreas Gursky*. Cologne: Snoeck, pp. 17-19.
22. Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales*. Madrid: Akal, p. 235.
23. Naranjo, J. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 304.
24. Baudrillard, J. (1993). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos, p. 189.
25. *Ibídem*, pp. 24-35.
26. Lister, M. (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós, p. 58.
27. Baudrillard, J. (1993). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos, pp. 40-41.
28. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, p. 48.
29. Vattimo, G. (1996). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós Iberica, p. 87.
30. Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 61-62.
31. Moya Pellitero, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, p. 228.
32. Pastor, G. (2005). La fotografía de Andreas Gursky: nuevos paisajes para la ciudad actual. *Revista Digital de Arte Contemporáneo arte2o* [en línea], Nº 25. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/artes2o/documentosfotografiagursky.htm>, pp. 4-5.
33. Intermedio (2011). *Contactos. Los mejores fotógrafos del mundo revelan los secretos de su profesión*. [DVD]. Barcelona: Intermedio.
34. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, p. 51.
35. Lister, M. (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós, p. 20.
36. *Ibídem*, p. 56.
37. *Ibídem*, pp. 283-284.
38. Los artistas incluidos en esta exposición son: Steven Benson, Jeremy Drummond, Ruth

Dusseault, Kyle Ford, Dana Fritz, Alexander Heilner, Katy Higgins, Patrick Craig Manning, Justin James Reed, Mike Reinders, E. Brady Robinson, Dawn Roe, Bethany Souza, y David Graham White.

39. Gursky, A. (1995). *Andreas Gursky. Images*. London: Tate Gallery, p. 62.

40. Weski, T. (2007). *Andreas Gursky*. Cologne: Snoeck, p. 17.

41. *Ibidem*, p. 19.

42. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, pp. 10-11.

43. Moure, G. (2000). *La arquitectura sin sombra*. Barcelona: Poligrafía, pp. 18-19.

44. *Ibidem*, p. 49.

45. Intermedio (2011). *Contactos. Los mejores fotógrafos del mundo revelan los secretos de su profesión*. [DVD]. Barcelona: Intermedio.

46. Pratesi, L. y Carpi de Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Lariviere, p. 160.

47. La Casa Encendida (2004). *Paisaje y memoria*. Madrid: La casa encendida, p. 16.

48. Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz Conocimiento, p. 25.

49. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, p. 15.

50. Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*. London: Thames and Hudson, p. 58.

51. Tyler, A.; Burtynsky, E. et al. (2008). *Construir, habitar, desocupar: prácticas del espacio*. Donostia, San Sebastian, p. 27.

52. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, pp. 10-54.

53. *Ibidem*, p. 10.

54. *Ibidem*, p. 12.

55. Medina, P. (2010). Paisajes habitables. *Enrahonar. Cuadernos de filosofía*, (45), pp. 12-13.

56. Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 235.

57. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, p. 48. Original en inglés: <<(…) With the camera, this incredible tool for transcribing space, I could look for the evidence of how the world was transformed by the industrial workings of this species. I think this particular assignment helped me cast my position on what I do.>>

58. *Ibidem*, p. 11.

59. *Ibidem*, p. 26.

60. Burtynsky, E. (2009). *Burtynsky Oil*. Germany: Steidl, p. 198.

61. Olmo, S. B. (2001). El cambio de paradigma de paisaje urbano. *Revista Lápis*, (176), p. 44.

62. Burtynsky, E. (2009). *Burtynsky Oil*. Germany: Steidl, p. 197.

63. Maclean, A. S.: *La fotografía del territorio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. pp. 218-219.

64. Burtynsky, E. (2009). *Burtynsky Oil*. Germany: Steidl, pp. 198-199.

65. *Ibidem*, p. 195.

66. Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 137.

67. Collins, H. (1956). *In the course of time /Hannah Collins*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa: Sa Nostra Caixa de Balears, p. 17.

68. Medina, P. (2010). Paisajes habitables. *Enrahonar. Cuadernos de filosofía*, (45), p. 102.

69. Franklin, S. (2008). *Footprint: our Landscape in Flux*. London: Thames & Hudson, pp. 10-11.

70. La Fábrica. (2005). *Ciudad*. Madrid: La Fábrica, p. 55.

71. Olmo, S. B. (2001). El cambio de paradigma de paisaje urbano, *Revista Lápis*, (176), p. 47.

72. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, pp. 27-48.

73. Moya Pellitero, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, p. 85

74. Marrodán, E. (2007). De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo, *Revista Bienes Culturales. IPHE*, (7), pp. 110-113.
75. *Ibidem*, pp. 115-116.
76. Moomau, G. (2012). *Glenn Moomau Reviews The Ruins of Detroit by Yves Marchand and Romaine Meffre*, [en línea]. Disponible en: <http://terrain.org/2012/issue-30/detroits-grand-past/> [2014, 05 de noviembre]. Traducción: <<Are these ruins the shocking and grandiose testimony to the American Dream?>>
77. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, pp. 78-79.
78. Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital: the Hallmark Photographic Collection*. Kansas City, MO: Hallmark Photographic Collection, p. 442.
79. Moya Pellitero, A. M^a (2011): *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, pp. 30-31.
80. Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea* Madrid: Biblioteca Nueva, p. 127.
81. *Ibidem*, pp. 115-116.
82. Álvarez Areces, M. Á. (2009). Patrimonio, cultura y paisaje, recursos para una economía sostenible. *Revista Ambienta*, p. 5.
83. Maclean, A. S. (2003). *La fotografía del territorio*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 358-359.
84. Watsuji, T. (2006). *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Sigueme, pp. 199-200.
85. Moya Pellitero, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, pp. 378-379.
86. Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 137-138.
87. Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*. London: Thames and Hudson, p. 54.
88. Weski, T. (2007). *Andreas Gursky*. Cologne: Snoeck, p. 15.
89. Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*. Germany: Hatje Cantz, p. 32.
90. Pratesi, L. y Carpi de Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Lariviere, p. 159.
91. Fragmento de la entrevista realizada por Holger Liebs (2002), publicada en el suplemento del periódico Süddeutsche Zeitung, Munich, Alemania, en Pratesi, L. y Carpi de Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Lariviere, p. 44.
92. Maderuelo, J. (2010). El paisaje urbano. *Revista Estudios Geográficos*, LXXI, (269), p. 598.
93. Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, pp. 128-194.
94. Lipovetsky, G. (2010). *La cultura-mundo: Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama, pp. 16-17.
95. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, p.70.
96. Rabe, A. M^a (2011). Huellas de la ciudad. Reflexiones sobre la ciudad, monumento y fotografía a partir de Walter Benjamin. *Revista Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 187, (747), p. 152.
97. Lipovetsky, G. (2010). *La cultura-mundo: Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama, pp. 61-62.
98. Wittenberg, S. (1995). La mirada que pinta. Escritura y pintura en Peter Handke. *Revista La balsa de la medusa*. N° 35, p. 31.
99. Gómez Isla, J. (2001). Andreas Gursky. La reformulación de la idea de realidad. *Revista Lápis*, (176), p. 62.
100. Silberman, A., Bourdieu, P. et al (1971). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva visión, p. 106.
101. Pratesi, L. y Carpi de Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Lariviere, pp. 60-61.

102. Stimson, B. (2009). *El eje del mundo. Fotografía y nación*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 146-147.
103. Pratesi, L. y Carpi de Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Lariviere, p. 159.
104. Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*. Germany: Hatje Cantz, p. 29.
105. Intermedio (2011). *Contactos. Los mejores fotógrafos del mundo revelan los secretos de su profesión*. [DVD]. Barcelona: Intermedio.
106. Prieto, E. (2011). *La arquitectura de la ciudad global*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 200-214.
107. Gursky, A. (1995). *Andreas Gursky. Images*. London: Tate Gallery, pp. 20-22.
108. La Fábrica. (2010). *El tiempo expandido*. Madrid: La Fábrica, p. 49.
109. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, pp. 14-15.
110. La Fábrica. (2005). *Ciudad*. Madrid: La Fábrica, pp. 49-84.
111. Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, p. 184.
112. Fluser, V. (2009). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis, pp. 64-68.
113. Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XX, p. 24.
114. Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: ABADA, pp. 99-100.
115. Medina, P. (2010). Paisajes habitables. *Enrahonar. Cuadernos de filosofía*, (45), p. 104.
116. Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 197-198.
117. Mitchell, M. (2008). *Australian Minescapes: Edward Burtynsky*. Australia: Western Australian Museum. Original en inglés: <<I no longer see my world as delineated by countries with borders, or language, but as 6.5. billion humans living off a precariously balanced, finite planet.>>
118. Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital: the Hallmark Photographic Collection*. Kansas City, MO: Hallmark Photographic Collection, p. 423.
119. Olmo, S. B. (2001). El cambio de paradigma de paisaje urbano. *Revista Lápis*, (176), pp. 36-38.
120. Moya Pellitero, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, pp. 61-62.
121. *Ibidem*, pp. 38-40.
122. Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, pp. 74-75.

Capítulo 3

APROXIMACIÓN MULTIDISCIPLINAR AL PAISAJE ANTRÓPICO EN LA FOTOGRAFÍA

3. APROXIMACIÓN MULTIDISCIPLINAR AL PAISAJE ANTRÓPICO EN LA FOTOGRAFÍA

La evidencia o huella es la clave de la transformación humana del paisaje. En la fotografía contemporánea, las marcas del tiempo producidas por la mano del hombre nos conectan con aspectos políticos, medioambientales, plásticos, abstractos y/o filosóficos. Por lo tanto, para comprender la fotografía de paisaje alterado, es fundamental establecer una conexión interdisciplinar mediante diversas ramas de estudio. Se trata de relaciones estéticas y conceptuales que nos permitan una mayor comprensión del entorno. De este modo, adquiriendo la fotografía de paisaje un valor multidisciplinar, procuraremos un mayor entendimiento del paisaje social contemporáneo. Asimismo, como hemos referido, las marcas del tiempo son de una gran importancia, y esto es algo que tendrán en cuenta artistas como Andreas Gursky, Edward Burtynsky, o también la fotógrafa estadounidense Terry Evans.

La transformación del paisaje se produce tanto de manera externa como interna. Se ha de tener en cuenta, que, además del mundo visible, con el que nos relacionamos a través de los sentidos, existe otro espacio invisible que se mueve, se transforma y se renueva a nuestro alrededor; una multitud de seres nacen, se reproducen y mueren en el agua que bebemos y en el aire que respiramos. Sabemos que dicho mundo existe porque la ciencia nos lo ha explicado, pero eso no es todo, el hombre científico, cuyo objetivo es buscar lo desconocido para revelarlo, por ejemplo, a través de un microscopio, aísla esos seres impalpables para estudiar su estructura, sus costumbres, así como las leyes de su existencia. Pero su ojo se cansa en dicho estudio. En este sentido, sería necesario otro tipo de ojo a través del cual mirar: la cámara oscura. A partir de este momento, la fotografía lleva a cabo su obra y el microorganismo, ampliado a varios cientos de diámetros, pasa a ocupar un puesto en los álbumes y en las colecciones.¹ A partir de esta idea, podríamos decir que la imagen fotográfica nos permite ver aquellos aspectos no evidentes y desapercibidos a priori. La posibilidad de manipulación digital de la imagen es algo que contribuye a ver, observar, o estudiar, pero además, tenemos el enfoque narrativo, que dota a la fotografía de una dimensión teórica que profundiza más allá de sus propiedades estéticas. La fotografía nos permite indagar en características internas de la propia imagen, cobrando de este modo gran relevancia en el ámbito de la investigación. Entre los medios para la investigación que la cultura ha puesto al servicio de la mente humana, podemos advertir que quizá no exista otro tan poderoso como la fotografía, ya que su fuerza expresiva y su innata capacidad documental la convierten en una fuente de información clave para la ciencia y para el arte. Los científicos y artistas reconocen frecuentemente, que las interrelaciones entre disciplinas es la única forma de integrar y explicar la complejidad de información dispersa que nos ofrecen los diferentes ámbitos del conocimiento.² Esta postura es aplicable al paisaje, ya que la información visual y política que lo define es de tal proporción, que resulta necesario recurrir a otras ramas de estudio que nos permitan argumentarlo con mayor solidez y transparencia. Así pues, para estudiar la fotografía de paisaje no se atiende sólo a normas estilísticas o estéticas, sino también a otro tipo de esquemas narrativos y gráficos que nos acerquen a la verdadera interdisciplinariedad inscrita en la realidad paisajística.

En el debate sobre el concepto de “ut pictura poesis”, el escritor alemán Gotthold Ephraim Lessing, apunta en su trabajo *Laokoon (Laocoonte)*, de 1766, que las obras de arte están mejor adaptadas al representar relaciones especiales.³ Se puede considerar por tanto que establecer conexiones con otras ciencias, permite crear un significado más

analítico y crítico de la fotografía de paisaje. Necesitamos un nuevo tipo de estudio, basado en visiones transversales, quedando así relacionadas la lingüística, la geografía, la historiografía, la sociología, el arte y la literatura, entre otras muchas disciplinas, lo que nos proporciona nuevas vías al conocimiento sobre un tema cada vez más poliédrico y complejo: una nueva idea de paisaje.⁴ Este enfoque lo plantea el teórico Javier Maderuelo, y dicho posicionamiento es trasladable a la creación fotográfica del mismo, pues nos conduce a la identificación del paisaje social actual. Por lo tanto, se puede considerar que la gran característica del paisaje es su interdisciplinariedad, ya que conlleva una acción interpretativa y creativa, en la que la homogeneidad es reemplazada por una conceptualización híbrida. De este modo, se establece una nueva noción del paisajismo, relacionada con el respeto por las preexistencias, la búsqueda de nuevos equilibrios ambientales y la voluntad de recreación de la memoria, donde se tienen en cuenta las arquitecturas industriales, ejes fluviales, líneas infraestructurales de transporte, puertos, canteras y otras preexistencias de la sociedad industrial en desuso que aún sobreviven. Dentro de las ciencias sociales, una de las perspectivas de análisis que buscó quebrar con la hibridez conceptual del paisaje otorgó importancia a las formas. Hoy estas formas se analizan a partir de su vinculación con procesos económicos, sociales, y políticos de carácter global o local.⁵ Es en este punto en el que resulta relevante para los estudios sociales analizar la fotografía actual de paisaje, cuya configuración formal y cromática apunta a un nuevo concepto de belleza, que representa la transformación antrópica o social del paisaje. Esta transformación es el resultado de la conjunción entre naturaleza, arquitectura y cultura. La unión de estos conceptos en la fotografía conduce a un constructo del paisaje cuya novedad radica en cómo unamos los distintos nexos referidos o, aquellos que se configuran a través de las múltiples disciplinas que podríamos asociar.

La fotografía puede considerarse un proceso legítimo de abstracción perceptiva. Así pues, también se puede afirmar que ésta supone uno de los primeros pasos que ponen de manifiesto el proceso, por el que las circunstancias en bruto se convierten en datos que pueden manejarse para el análisis y la investigación. Los científicos sociales consideran que casi todo lo que vemos se encuentra afectado por algún tipo de sesgo o proyección personal. Obviamente, el realismo de esta ansiedad afecta tanto a la percepción fotográfica como a la percepción visual.⁶ Por lo tanto, hablar de fotografía significa hablar de la percepción del ser humano, que será quien otorgue una identidad a la propia experiencia colectiva del paisaje. La fotografía posee en sí misma cualidades que le facilitan borrar las fronteras entre ciencia y arte. Su carácter de huella, o su producción mecanizada, hacen de ella el fruto de una experiencia reproducible: posee las características de un instrumento científico de registro. Sin embargo, también tiene singularidades, cualidades estéticas y plásticas⁷ que la acercan de manera arraigada al ámbito artístico. Dicha simbiosis es demostrada, por ejemplo, a través de la siguiente idea: las fotografías científicas del s. XIX que no han caído en el olvido, se incorporan poco a poco a las colecciones de fotografías artísticas. Así pues, el filósofo del s. XIX, Étienne Jules Marey, es considerado con frecuencia como un artista por los críticos contemporáneos.⁸ La investigación científica utiliza la fotografía en medicina, física, meteorología, astronomía, biología, etc. Del mismo modo, los sistemas de control social y político están nutridos de información fotográfica (expedientes, pasaportes, espionaje militar).⁹ Igualmente, respecto al valor funcional de la fotografía, podría pensarse a la inversa, y plantear cómo la fotografía permite introducirnos en dinámicas de estudio sociológico. La fotografía, considerada como un instrumento para la ciencia, se considera ahora un lenguaje creativo, cuya interpretación estética deriva en un discurso transversal, en el que intervienen diferentes ramas del conocimiento.

La obra de los artistas Bernd y Hilla Becher ha configurado un nuevo paisaje de arqueologías industriales. Sus fotografías, se caracterizan por una neutralidad y rigor absolutos, observados en el encuadre frontal y la composición, confiriéndole un aspecto verdaderamente científico a las imágenes.¹⁰ Además, los artistas de la Düsseldorf School of Photography conciben la fotografía como documento de una realidad, analizándola en sentido conceptual y nunca descriptivo. Si atendemos a una mirada aparentemente objetiva y aséptica, pero en realidad analítica e interpretativa, dichos artistas concentran su búsqueda en la compleja trama de revelaciones que se configura entre el ser humano y el espacio, privilegiando sus implicaciones socioculturales y antropológicas. En las obras de los artistas de la Düsseldorf School of Photography se pone el acento en el aspecto conceptual de la imagen y en su interrelación con otros ámbitos del conocimiento. Andreas Gursky es el primero que se aparta de la metodología de los Becher para afrontar problemáticas ligadas a la relación entre fotografía e Historia del Arte, deteniéndose particularmente en la pintura romántica alemana del s. XVIII. Gursky sitúa rápidamente sus principios formales básicos en la concentración de un solo fotograma impreso en gran formato, y con una atención obsesiva por los detalles, mientras que en el plano conceptual desarrolla potencialmente la capacidad de la imagen para envolver al observador en un nivel físico y emotivo, con estrategias muy próximas a la historia de la pintura alemana desde el Renacimiento hasta el Romanticismo.¹¹ Del mismo modo, el artista Edward Burtynsky también contribuye a conformar una visión multidisciplinar del paisaje, por la axiomática naturaleza conceptual que comportan sus fotografías.

Independientemente de las cualidades estéticas de una fotografía, cada representación del paisaje es también un registro de los valores humanos y las acciones impuestas en la tierra con el tiempo. Sean cuales sean las pretensiones del artista, abordar el paisaje como tema en la fotografía puede considerarse como un documento que va más allá de la estética expresiva. Incluso las elecciones formales y personales reflejan intereses colectivos e influencias, ya sean de tipo filosófico, político, económico, etc.¹² En base a esta postura, se podría considerar la fotografía como un registro visual que trasciende sus límites descriptivos, idea que se confirma en una entrevista realizada a Keith F. Davis, curador de fotografía del Nelson Atkins Museum of Art, de Kansas City (MO), en EE.UU. Entre las diferentes cuestiones planteadas, se trató el tema acerca del significado de la fotografía, y procedimos a preguntarle si él la consideraba una forma de arte autónoma, a través de la cual se ponen en valor aspectos de la cultura y del comportamiento humano. Se le planteó la cuestión de si él pensaba que la fotografía de paisaje podría ser una herramienta asociada a diferentes áreas de estudio, que, más allá de la belleza estética, buscara captar otros hechos sociales que nos afectan globalmente. Ante esta reflexión, Keith F. Davis respondió:

Por su propia naturaleza, la fotografía combina varios tipos de intencionalidad e información. No todos, desde luego, aunque sí muchos, funcionan como obras de expresión artística y como matrices de datos sociales e históricos. Cualquiera o todas estas lecturas pueden ser útiles.¹³

3.1. Caracterización social

Ansel Adams defendía que la humanidad necesita la pura estética, tanto, como algo material. Así lo expresaba: "Creo que hay un significado social real en una roca-una significación más importante en eso que en una fila de desempleo".¹⁴ La transformación material de la naturaleza a causa del hombre contribuye a una caracterización inmaterial de ésta, en la que los aspectos sociales y culturales poseen gran relevancia. Al contemplar esta cuestión no podemos soslayar la serie *Rock of Ages*, dentro del proyecto fotográfico *Quarries (Canteras)* de Edward Burtynsky, en cuyas fotografías, además de una fuerza estética bastante atrayente, se destaca también el valor histórico de la piedra.

La fotografía se emplea para establecer una realidad social y definir el medio y la apariencia de un espacio. Se pueden mencionar por ejemplo, las grandes fotografías de paisajes dispuestas tras muchas de las secciones "funcionales" de la exposición *Maorí*, celebrada en el British Museum, en 1998.¹⁵ La fotografía además representa una de las señas de identidad del hombre moderno. El nacimiento de la imagen fija, con menos de dos siglos de historia, está firmemente unido a otra serie de fenómenos, que de alguna manera se resumen en la ciudad, en el hombre urbano. Hablamos de las formas de vida y de los reflejos de esas vidas.¹⁶ La fotografía constituye por tanto, el medio para hablar del paisaje social. Desde su origen, la fotografía ha mantenido como medio, una relación privilegiada con la modernidad y una especial aspiración a lo global. Su historia está repleta de manifiestos como el de Aleksandr Ródchenko, quien dice: "El arte ya no tiene lugar en la vida moderna. Seguirá existiendo siempre que continúe la manía por lo romántico y siga habiendo gente que ame las bellas mentiras y los engaños (...) ¡Fotografía y sé fotografiado!". Estos testimonios no se basaban sólo en los avances tecnológicos de la fotografía, sino también en sus hipotéticos avances políticos, en la promesa de ofrecer una representación objetiva, "carente de bellas mentiras y engaños".¹⁷ No obstante, la ciudad como símbolo de la cultura contemporánea, es tomada por la fotografía como un espacio de ensayo y crítica, de carácter documental, aunque constituyendo también una construcción conceptual de la transformación del paisaje. En este sentido cabe mencionar el espacio urbano como entorno en el que se manifiestan modificaciones y expansiones urbanísticas, actividad dirigida y asociada a un extracto de capas sociales. Este hecho es un punto de inflexión clave para numerosos artistas, quienes, desde perspectivas conceptuales, abordan mediante la fotografía aspectos como la seriación, los valores icónicos, culturales y simbólicos de las formas arquitectónicas. Este es el caso de Dan Graham, cuyas obras proyectan estructuras geométricas seriadas de gran sencillez constructiva, que podrían interpretarse como un conjunto ordenado de esculturas minimalistas. También Robert Adams, desde una perspectiva documental y fotográficamente más ortodoxa, acomete un proyecto semejante.¹⁸ La fotografía, casi desde el momento de su nacimiento, ha proporcionado a la investigación algunas herramientas para comprender las actitudes de una sociedad.¹⁹ Resulta interesante subrayar este hecho, ya que tanto a través de la arquitectura como mediante la naturaleza, las implicaciones sociales en la fotografía de paisaje han trascendido considerablemente en la segunda mitad del siglo XX y durante el siglo XXI, destacando siempre a los fotógrafos Andreas Gursky y Edward Burtynsky. Ambos artistas ponen en valor este planteamiento conceptual de la sociedad contemporánea en sus imágenes. La obra de Burtynsky es un símbolo del funcionamiento del mundo, de cómo funciona la sociedad en relación al paisaje, generándose una relación recíproca de creación y destrucción, que transforma por completo la idea original de lo que conocemos como paisaje. En las fotografías de Burtynsky queda reflejada la vida y acción social del ser humano. Algunos ejemplos

son: *Homesteads #30, West of Merritt, British Columbia* (Casas rurales n°30, al oeste de Merritt, British Columbia), de 1985 (fig. 3.1); y *Homesteads #29, Walkerville, Montana* (Casas rurales n°29, Walkerville, Montana), de 1985 (fig. 3.2). Este aspecto también es destacable en las fotografías de Andreas Gursky. Algunos ejemplos interesantes son las siguientes obras: *Mülheim an der Ruhr, Sonntagsspaziergänger* (*Mülheim an der Ruhr, paseantes de domingo*), de 1985 (fig. 3.3); *Sonntagsspaziergänger, Düsseldorf Flughafen* (*Caminantes de domingo, aeropuerto de Düsseldorf*), de 1984 (fig. 3.4); *Düsseldorf, Rhein* (*Düsseldorf, Rin*), de 1985 (fig. 3.5); *Maloja*, de 1989 (fig. 3.6); *Zürich I* (fig. 3.7), y *Sha Tin*, de 1994 (fig. 3.8); *Neujahrsschwimmer* (*Nadadores el día de año nuevo*), de 1988 (fig. 3.9); *Frankfurt*, de 2007 (fig. 3.10); y *Amsterdam, Em Arena I* (*Amsterdam Arena I*), de 2000 (fig. 3.11).



Fig. 3.1. Edward Burtynsky. *Homesteads #30, West of Marsh, Holland Merritt, British Columbia*. 1985. Impresión cromogénica.

En cualquier caso, los signos sociales se inscriben tanto en el entorno natural como en el paisaje urbano. En una conversación con Roland Barthes, Andreas Gursky destaca que “ir al centro de la ciudad es encontrar la “verdad” social para formar parte de la magnífica plenitud de la realidad”. En este sentido, se podría apuntar que su obra *Paris, Montparnasse* (fig. 2.4), de 1993, constituye un centro. Esta imagen nos lleva a la cuestión de si podría existir un equivalente arquitectónico a la democracia como una forma de gobierno. La respuesta a este interrogante podría encontrarse en esta fotografía. El deambular de nuestros ojos de una ventana a otra, nos introduce en la actitud asumida por el protagonista de la película *Rear Window* (*La ventana indiscreta*) de Alfred Hitchcock. *París, Montparnasse* podría asimilarse a una ventana indiscreta, en dimensiones “megalomaniacas”, y adaptada a la actualidad. No obstante esta obra mantiene la distancia, siendo esta una cualidad muy decisiva para Gursky.²⁰

Según el propio artista, esta fotografía representa la enciclopedia de la vida. De hecho, de las múltiples ventanas representadas en la imagen se sustraen diferentes espacios en los que se desarrolla una dinámica social que caracteriza al paisaje actual.



Fig. 3.2. Edward Burtynsky. *Homesteads #29, Walkerville, Montana*. 1985. Impresión cromogénica.



Fig. 3.4. Andreas Gursky. *Sonntagsspaziergänger, Düsseldorf Flughafen*. 1984. Impresión cromogénica.



Fig. 3.6. Andreas Gursky. *Maloja*. 1989. Impresión cromogénica.



Fig. 3.7. Andreas Gursky. *Zürich I*. 1985. Impresión cromogénica.

Desde un punto de vista sociológico, en el trabajo de Gursky se podría hallar un matiz científico, ya que sus fotografías nos introducen en lo prosaico, lo material, y lo mundano, con un cariz serio, propio de la ciencia. Esta idea nos lleva a plantear el uso de la cámara como una herramienta de estudio sociológico. A través del objetivo fotográfico, se observa al individuo en su espacio de trabajo y de ocio, el lenguaje corporal, la proximidad física, y el uso de los espacios públicos. Se trata de una percepción social, racional, y una mirada estructurada.²¹ En este sentido, se puede constatar, que el fuerte interés socio-histórico con el que los Becher abordaron las tipologías de las plantas industriales (construcciones en proceso de desaparición), es una visión que contrasta con el lenguaje de Gursky, quien orienta su trabajo hacia el aspecto sociocultural de la existencia y el comportamiento humano.²² Cabría relacionar, la dinámica de trabajo de Andreas Gursky, con el fotógrafo Francis Alÿs. Este artista que vive en México, se interesa por la ciudad como un paisaje social, así como por los modos en que las personas se organizan en ella. Como proceso de su trabajo, suele dar continuos paseos alrededor de los barrios que rodean su estudio. Algo que percibe con especial interés son las rutinas diarias de la calle, es decir, la cotidianeidad, una idea con la que este fotógrafo trabaja conceptualmente.

Otro artista que refleja las actividades diarias de las personas en relación al espacio que habitan, es el fotógrafo Simon Roberts en su serie *The Social: Landscapes of*

Leisure (Lo social: paisajes del tiempo libre) (fig. 3.12 & 3.13) Este autor desarrolla una rica observación de la relación establecida entre las personas y los lugares, percibiendo el uso histórico, la transformación social y la reinención que se produce en el paisaje.



Fig. 3.12. Simon Roberts. *Penshaw Monument, Penshaw*, de la serie *The Social: Landscape of Leisure*. 2013. Impresión cromogénica.



Fig. 3.13. Simon Roberts. *Lakeside Village, Sunderland*, de la serie *The Social: Landscape of Leisure*. 2013. Impresión cromogénica.

Otra artista que contribuye a este hilo discursivo es la fotógrafa Mitra Tabrizian, quien, con su serie *Beyond the Limits* (*Más allá de los límites*), de 2000 (fig. 3.14 & 3.15), construye fragmentos de la vida cotidiana, representando en cada uno de ellos un evento en el que algo ha ido mal.



Fig. 3.14. Mitra Tabrizian. *Beyond the Limits*. 2000. Impresión cromogénica Type C.



Fig. 3.15. Mitra Tabrizian. *Beyond the Limits*. 2000. Impresión cromogénica Type C.

Esta autora indaga en la crisis de la cultura contemporánea (fig. 3.16), situando el género de la fotografía de calle dentro de una perspectiva crítica. La artista expresa:

Fui inspirada por el trabajo del sociólogo francés Jean Baudrillard, en particular, por su análisis de la cultura contemporánea, que además de ser esclarecedor, nos proporciona una visión que nos introduce en una nueva condición y experiencia social a la que todos nos enfrentamos, haciendo alusión a lo que podríamos llamar “depresión social”. A nivel literal, *Silent Majority* hace referencia a la depresión, o más concretamente a la invisibilidad de la misma en la actual sociedad de la indiferencia. En un mundo empresarial donde uno debe ascender a toda costa, lograr el éxito a cualquier precio, la depresión se ha convertido en la norma. En un nivel más filosófico, la obra pretende evocar el mundo de la simulación de Baudrillard, una cultura fractal donde “la gente” se ve forzada a guardar silencio, en un contexto extremo de indiferencia y conformismo.²³



Fig. 3.16. Mitra Tabrizian. *Silent Majority*. 2001-2002. Impresión Light Jet Type C.

En sus imágenes de frías relaciones corporativas, los individuos poseen una presencia monótona, cuyos rasgos se asocian a la posmodernidad, tal y cómo la entiende Fredric Jameson en su análisis sobre la fragmentación social esquizofrénica, la disminución del afecto, y la fijación amnésica en el presente.²⁴ Por lo tanto, vemos cómo a través del lenguaje fotográfico, se puede explorar el carácter social del paisaje. Por consiguiente, en base al discurso artístico que generan las obras de Andreas Gursky, se advierten muchas otras visiones artísticas, de distintos fotógrafos, muy relacionadas con el contenido narrativo de las imágenes del artista alemán. Cabe señalar también a otro artista alemán, Hans-Peter Feldmann, quién se interesa por la fotografía como un medio de masa que documenta la vida diaria. No obstante, éste, a diferencia de Gursky, no modifica el material, simplemente lo sitúa en un nuevo contexto.²⁵ Hans-Peter Feldmann ordena y estructura colecciones de imágenes, componiendo un motivo para reflexionar sobre el presente.

Las imágenes del paisaje urbano actual están muy conectadas con los problemas de las ciudades, con sus carencias y sus conflictos sociales, y a partir de ahí, se configuran esas nuevas formas de “exotismo global”. La ciudad antigua monumental hacía alusión a un paisaje pictórico, pintoresco, y relacionado con la experiencia del prestigio cultural, sin embargo, el paisaje actual tiene más que ver con la experiencia vital, banal y cotidiana de la instantánea y del paseo, donde predomina una actitud homogénea, más que una diversidad de pensamiento.²⁶ La experiencia del entorno actual nos lleva a reflexionar sobre la rápida desaparición de los procesos antiguos, sobre la continua transformación de la estructura social que conforma el paisaje. En este sentido, Susan Sontag se refiere a la fotografía como un arte elegíaco, que salvaguarda en imagen los lugares y las culturas, antes de que desaparezcan del mundo. La aceleración de los procesos del paisaje hace imprescindible la documentación fotográfica de la realidad expuesta. De este modo, la fotografía de paisaje representa un documento del mundo, y de los cambios que éste experimenta, constituyendo además un retrato de la “evolución de la ciudad” y de la sociedad que se inscribe en ella. Ineludiblemente, esta postura también implica hablar de la evolución del individuo dentro de su entorno. Vemos pues, cómo el carácter documental del espacio queda ampliado más allá de los límites territoriales, incluyendo al ser humano como motor que activa dicho espacio. Además, también se debe tener en cuenta que los patrones de reconocimiento del paisaje son muy amplios, y no se limitan a la fotografía realista. Así pues, cabría preguntarse: ¿no puede igualmente poseer propiedades “documentales” una fotografía de concepción abstracta, o con menos vinculación a la realidad fáctica? Esta postura, nos incita a explorar nuevos esquemas de reconocimiento a través de la fotografía de paisaje, cuyo valor no sea necesariamente una referencia explícita y evidente hacia lo real. Consideremos pues, la imagen fotográfica como un discurso inmaterial del propio paisaje social, ya que a través de ella se construye una memoria colectiva donde se materializan aspectos intangibles de la sociedad.

A raíz de la idea expuesta anteriormente, se podría establecer una actitud perceptiva: no sólo vemos con los ojos, pues tal y como sostenía el filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein, en toda percepción se proyecta un pensamiento. Nuestros ojos nos conducen al pasado y al presente, mediante un recorrido sensorial que influye en todos nuestros sentidos.²⁷ Por lo tanto, el oído, el olfato, o el tacto, pueden intervenir en nuestra percepción visual.

Dichas sugerencias provienen de las necesidades y expectativas del individuo, así como de los parámetros culturales transmitidos por la sociedad en la que vive. El paisaje no es la naturaleza, sino la cultura proyectada en las montañas, en los océanos, en los volcanes, en los bosques o en los desiertos. Por otro lado, y en referencia al entorno urbano, Ana M^a Moya expresa en su libro *La percepción del paisaje urbano*, que en el territorio posurbano de las últimas décadas, fragmentado, efímero, e híbrido, la mirada del arquitecto está casi desprovista del acto de observación. El registro fotográfico del territorio posee un matiz periodístico, documental y objetivo.²⁸ Sin embargo, esa "documentación" de la realidad, adquiere la estructura de ensayo crítico, al tratarse de la fotografía contemporánea. Este hecho se acentúa, aún más, con la imagen digital, cuya posibilidad de transformación permite múltiples interpretaciones. En ocasiones, la captación fotográfica de la transformación del entorno, es además manipulada, generándose una concepción ensayística del paisaje fotografiado. La constante transición que define el espacio actual, en el que el poder económico influye notablemente, se convierte en un motivo atrayente para ser expresado fotográficamente. Esta idea queda latente en las fotografías contemporáneas de paisaje que registran la actividad de la sociedad. Así pues, el resultado visual de esta acción deviene en un paisaje posindustrial. En este sentido, las imágenes de Andreas Gursky están dotadas de una gran fuerza que permite formular experiencias comunales e ideas sobre el mundo. Este lenguaje artístico se podría definir como una nueva forma de documentación: como signos de su tiempo, construcciones compositivas que buscan hacer justicia a la complejidad de lo real, combinando al mismo tiempo la observación analítica con el puro deleite de ver. Esta es una postura que caracteriza la obra del artista alemán, quien explora nuevos terrenos empleando ideas típicas y motivos compositivos concretos.

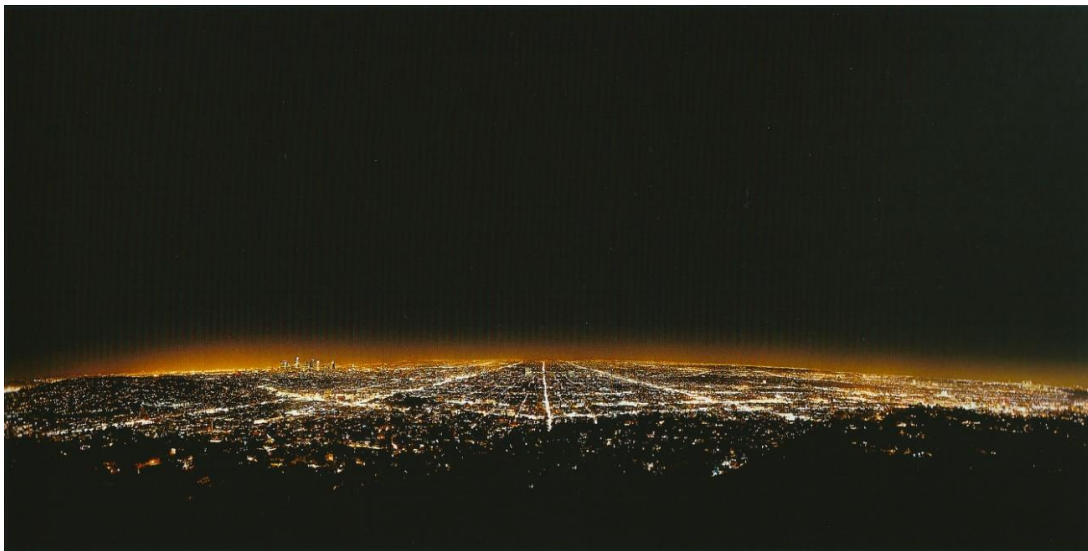


Fig. 3.17. Andreas Gursky. *Los Angeles*. 1999. Impresión cromogénica.

Gursky emplea el medio documental de la fotografía para crear imágenes. Sus fotografías modifican los estereotipos recogidos en nuestra memoria visual. Esta idea se puede apreciar en su obra *Los Angeles*, de 1999 (fig. 3.17), un retrato de una ciudad con la que asociamos la interacción de amplias extensiones y brillantes rascacielos. Sin embargo, nuestras expectativas no quedan satisfechas en esta imagen. Apenas es visible, un conglomerado de rascacielos en la mitad izquierda de la fotografía, y los edificios, reducidos a una escala minúscula, son percibidos como algo delicado e insustancial. Esta obra está muy lejos de la idea de ciudad tradicional construida alrededor de un

centro. La ausencia de un centro en la ciudad de Los Ángeles es un tema principal en este lugar, siendo este aspecto el que la convierte en un atractivo motivo de investigación para autores posmodernos e investigadores urbanísticos. Se aprecia cómo el concepto de centro y periferia son reemplazados por el de “expansión”. La dispersión de los espacios urbanos está pues más orientada a las necesidades del negocio y requerimientos funcionales, que a planes arquitectónicos. Igualmente, la expansión urbana que Gursky capta en su fotografía, evita cualquier perspectiva humana. Por otro lado, la frontera de los Ángeles con el Pacífico simboliza una zona de radiación que conecta el cielo y la tierra, como un cerco horizontal originado a partir de la concentración masiva de energía eléctrica. En este espacio comprimido, se elimina cualquier rastro de humanidad e historia, exponiéndose como una alfombra bordada con abalorios, que se extiende frente al cielo negro de la noche, un cielo que ocupa casi dos tercios de la superficie de la imagen. A través de esta obra, Gursky ha creado un contexto disociado del mundo de los humanos y su historia, que conecta más con la idea de una galaxia flotando en la expansión infinita del espacio.²⁹

Andreas Gursky, con los registros de realidad que fotografía, no pretende convertir su obra en meros fragmentos objetivos y testimoniales del contexto social. Por el contrario, sus imágenes revelan el universo ficticio en el que nos introduce constantemente la fotografía. Es apreciable, cómo se pone claramente de manifiesto en su obra la falacia visual de la cámara. De este modo, sus particulares construcciones visuales nos permiten tomar conciencia, de hasta qué punto el documento fotográfico no informa tanto de la realidad a la que alude, sino de nuestra particular forma de concebirla. Trascendiendo la tradición documental, Gursky establece un diálogo abierto, en el que intervienen diversas propuestas discursivas surgidas en la cultura moderna y posmoderna.³⁰ En sus fotografías, se establece una cohesión y estructuración de las multitudes, que refleja una comunidad de necesidades, voluntades y modas culturales. Esta narrativa artística muestra la existencia de momentos de tensión y crisis, reflejando también la cotidianeidad de las conversaciones banales. La incorporación de este discurso en la creación de la fotografía de paisaje, proporciona algunas claves para estudiar la transformación social del entorno.

Resulta importante destacar, que los artistas actuales dedicados a la fotografía, poseen un conocimiento de la Historia del Arte, del lenguaje fotográfico y, sobre todo, de los códigos visuales de nuestra época, creados sobre estratos de toda la historia de la fotografía y de la pintura. En ocasiones, aunque el individuo no aparezca en las fotografías, su presencia está implícita en esas imágenes, ya que las arquitecturas representadas están hechas por y para el ser humano.³¹ El hombre está presente en los paisajes fotografiados, sin necesidad de aparecer representado de forma explícita. La prueba es el rastro de sus actos en casi cualquier lugar. Esta misma idea la comparte la artista americana Dana Fritz, haciendo referencia a sus fotografías. En una conversación con esta artista acerca de su trabajo, ella afirmó que aunque en sus imágenes nunca incluye la figura humana, la participación del hombre en las construcciones fotografiadas es ineludible. Por lo tanto, sus paisajes son construcciones de una sociedad. De hecho, actualmente, resulta casi imposible concebir un espacio sin intervención humana.

Según expresa el fotógrafo francés Stéphane Couturier: "la fotografía no es simplemente un documento, es una herramienta para pensar sobre nuestro mundo, una revelación en las agitaciones y trastornos que afectarán a nuestro modo de vida en los años venideros."³²

3.2. Caracterización plástica

Según expresa Andreas Gursky:

En los años 70, al menos en Alemania, la fotografía no formaba parte de las artes plásticas. (...) Lo que pensábamos en cualquier caso es que había que interpretar lo real para acceder a una expresión artística, fuera cual fuera. Cuando empecé mis estudios en Düsseldorf me interesó sobre todo la fotografía de la arquitectura. Al cabo de dos o tres años me consagré al paisaje.³³

En los años 80, la fotografía muestra una mayor implicación hacia la pintura. Se trata de un enfoque llevado a cabo por importantes artistas contemporáneos, como Jeff Wall, Andreas Gursky, Gregory Crewdson, y Georges Rousse, entre otros. Estos artistas recuperan la idea de imagen única. De este modo, el clásico de la obra maestra parece experimentar una especie de reconocimiento. Además, este énfasis de imagen única, ha desempeñado un papel históricamente importante en la emancipación de la fotografía como una expresión artística, así como en su relación formal con la historia de la pintura.³⁴ En 1980, Jeff Wall comienza a fotografiar paisajes, confirmando su deseo de acercar la fotografía a la pintura. Utilizando la caja de luz de gran formato, otorga gran luminosidad y monumentalidad a sus transparencias. Wall adopta las reglas del género de la pintura de paisaje, aunque las altera eligiendo escenas donde la naturaleza aparece invadida por la industrialización y los suburbios. En su trabajo destaca las preocupaciones sociales y el interés narrativo de esos paisajes. Durante la década de los 80, en el ámbito norteamericano, la fotografía fue proclamada como la actividad por antonomasia del postmodernismo. Sin embargo, teóricos como Benjamin Buchloh, Douglas Crimp, y sobre todo, Rosalind Krauss o Pierre Bourdieu en Europa, creían que la vuelta al medio expresivo no se trataba de un discurso estético, sino de un proyecto de deconstrucción, que acabaría finalmente con el aura y la originalidad.

En 1990, Andreas Gursky buscó dilatadamente un estímulo competitivo con ciertas formas de la pintura y la escultura contemporáneas. Considerando el hieratismo cultural dominante, trazar una relación entre los trabajos de cualquier fotógrafo y cualquier pintor es favorecer inherentemente a lo primero. En este sentido, el cuerpo del trabajo de Gursky, posee este tipo de caracterización, cercana en el enfoque y textura hacia la retórica pictorialista de hace un siglo, cuando la observación de que una fotografía se pareciera a un grabado o dibujo de carbón era el mayor elogio. Pero, el desafío crítico, no está en encontrar las afinidades obvias entre la fotografía y la pintura, sino en intentar crear sentido a través de esta conexión. Así pues, la riqueza cromática y el gran tamaño de los paisajes panorámicos de Jeff Wall en la década de los 80, concebidos como mapas del poder económico y social, pueden haber influido en Gursky. Probablemente, las proporciones cinematográficas y los valores de producción de las cajas de luz de Wall, también contribuyeron en las creaciones maduras de Gursky. Pero, por encima de todo, el artista alemán comparte la ambición de Wall, cuya proposición clave radica en que un fotógrafo que desea lograr la marca más alta, debe tener presente a los pintores que lo han hecho. Hacia el año 1993, el fotógrafo estadounidense Lee Friedlander pudo haber sido otra gran referencia para Gursky. Clasificado dentro de un estilo tradicional, de fotografía documental en blanco y negro de 35 mm, el camino que experimentó el americano hacia una familiaridad con los motivos artísticos modernistas como prolongación del ámbito de la fotografía descriptiva, se puede asimilar en espíritu, al modo en que Gursky interpreta su desafío con la pintura contemporánea, como una incitación hacia la invención fotográfica.³⁵ De hecho, Andreas Gursky ha comparado

frecuentemente sus métodos de trabajo con los de un pintor. Esta actitud artística, se refleja en el hecho de que él trabaja con el tipo de formato a gran escala asociado a la historia de la pintura. Además, mediante su fotografía *Ohne Titel VI* (*Sin título VI*), de 1997 (fig. 3.18), manifiesta una especial atención en la obra *One* (*Number 31*), de 1950 (fig. 3.19), del pintor norteamericano Jackson Pollock. Por otro lado, los métodos artísticos del siglo XIX asociados a Goya y Manet, se reflejan en la serie *F1 Boxenstopp* (*Fórmula 1, parada en boxes*) (fig. 3.20, 3.21, 3.22 & 3.23). En esta serie, el artista alemán utiliza los métodos de la pintura moderna, empleando la fotografía como un medio de representación de un evento, donde el referente aún se aferra, a pesar de las imágenes producidas digitalmente.³⁶



Fig. 3.19. Andreas Gursky. *Ohne Titel VI*. 1997. Impresión cromogénica.



Fig. 3.20. Andreas Gursky. *F1 Boxenstopp I*. 2007. Impresión cromogénica.

Aunque Gursky ha reconocido y cultivado afinidades con Caspar David Friedrich y otros pintores desaparecidos hace mucho tiempo, él atribuye estas correlaciones a la persistencia de tipologías pictóricas concretas, que han rondado en nuestra imaginación visual colectiva, y que surgen de forma espontánea en la creación de su obra. Algunas de estas estructuras visuales a las que se refiere, las encontramos en el trabajo de Caspar David Friedrich, Ferdinand Georg Waldmüller, Joseph Kessel, Hans-Joachim Ellerbrock o Gerd Schafft (fig. 3.24, 3.25, 3.26 & 3.27).³⁷ La relación plástica de la fotografía de paisaje nos traslada al pasado a través de un concepto clave: el espíritu romántico. Se podría pensar que esta conexión no es pura coincidencia, ya que no podemos olvidar que la fotografía nace precisamente en la época del Romanticismo. La obra *Düsseldorf, Flughafen II (Düsseldorf, Aeropuerto II)*, de Andreas Gursky, datada en 1994 (fig. 3.28), posee un vínculo axiomático con la pintura *Mönch am Meer (Monje frente al mar)* (fig. 3.29), de Caspar David Friedrich, ya que en ambas imágenes el individuo es representado en soledad frente a un extenso paisaje. Destaquemos pues, que a partir de 1980, es significativa la reducción radical de una multitud indiferenciada de individuos, hacia la identificación de una sola figura. Por otro lado, confrontando las imágenes de Gursky y Friedrich, la diferencia estriba en que en la obra del s. XIX el escenario es el mar, y en la fotografía de Gursky se trata de un aeropuerto. Asimismo, el enfoque artístico reconocido en la obra del fotógrafo, indica un comportamiento social contemporáneo: el individualismo del ser humano en medio de un vacío existencial. El carácter plástico del pasado refleja un comportamiento humano inscrito en el presente, o dicho de otro modo, la actitud actual del ser humano en el espacio suscita configuraciones plásticas asociadas a una época pictórica pasada. A través de esta idea, se llega a una deducción: el comportamiento humano y su vinculación con otros lenguajes artísticos, constituye un hilo desde lo pretérito hasta la fotografía de paisaje actual, caracterizando una paulatina transformación del entorno social colectivo. Además, dada la confluencia contextual del arte minimalista y conceptual, resulta lógica la disolución de los límites entre los géneros artísticos. La historiadora del arte Beate Söntgen, afirma que el modo en que Gursky compone frecuentemente sus imágenes, aplicando subdivisiones horizontales, se interpreta como una cualidad pictórica, pudiéndose relacionar su trabajo con el expresionismo abstracto, el minimalismo o el conceptualismo.³⁸



Fig. 3.24. Caspar David Friedrich. *The Large Enclosure*. 1832. Óleo sobre lienzo.

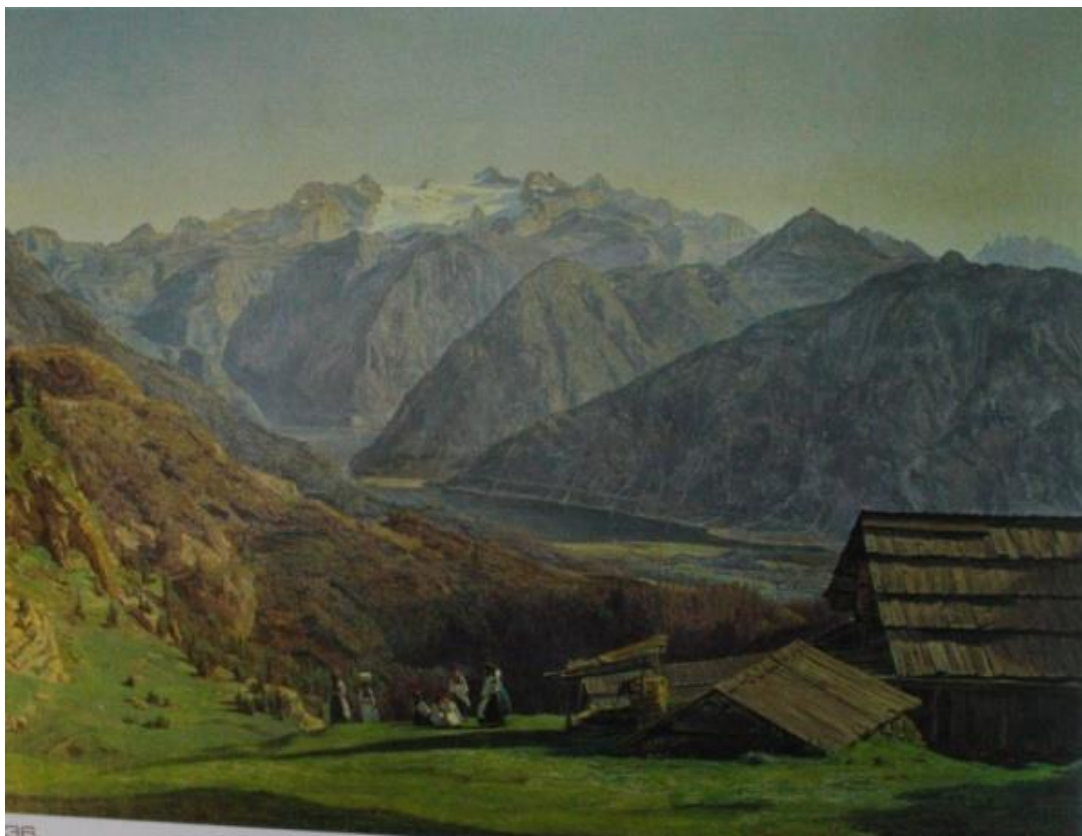


Fig. 3.25. Ferdinand Georg Waldmüller. *View of the Dachstein*. 1838. Óleo sobre lienzo.

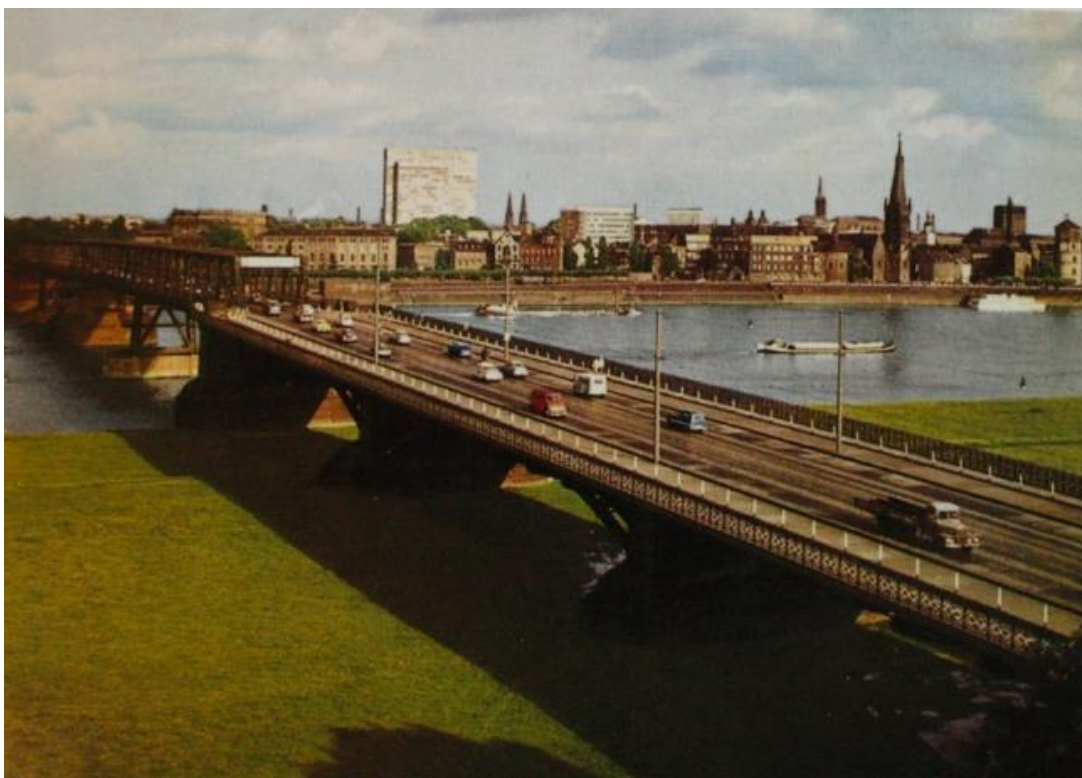


Fig. 3.26. Joseph Kessel. *View of the Rhine at Düsseldorf*. 1950s. Postal, impression litográfica offset.



Fig. 3.28. Andreas Gursky. *Düsseldorf, Flughafen II*. 1994. Impresión cromogénica.



Fig. 3.29. Caspar David Friedrich. *Mönch am Meer*. 1809-1810. Óleo sobre lienzo.

En relación a la idea expuesta anteriormente, otra obra a tener en consideración es la fotografía *Salcombe Sands, Devon, 23rd May* (*Arenas de Salcombe, Devon, 23 de mayo*), de 2008 (fig. 3.30), del artista Simon Roberts, cuyo trabajo pertenece a su serie denominada *We English*, a través de la cual expresa la belleza de lo mundano y lo banal explorando la relación establecida entre el ser humano y su entorno.



Fig. 3.30. Simon Roberts. *Salcombe Sands, Devon, 23rd May*, de la serie *We English*. 2008. Impresión cromogénica.

Se ha determinado que la consideración del paisaje es también un modo de acercarse al conocimiento del propio pasado. Igual que la literatura, el paisaje nos acerca a los caracteres de las tradiciones culturales, y del espíritu de los hombres y de los pueblos, como sostiene Humboldt en el planteamiento romántico.³⁹ Concibamos pues la fotografía de paisaje como una posibilidad de conectar con la cultura y el pensamiento humano, por ejemplo, con la cultura de la industrialización, símbolo esencial de la transformación social del paisaje. Cabe destacar cómo la fascinación modernista de las factorías, chimeneas, montacargas de grano, y minas, es reflejada en muchas pinturas y fotografías de paisajes industriales realizadas durante la década de los años 1920 y 1930. Son muy conocidos y relevantes, los trabajos de los siguientes artistas: Edward Weston, Charles Sheeler, Margaret Bourke-White, Charles Burchfield, y William Gropper, entre otros. Estos autores confirman el gran interés del paisaje industrial.⁴⁰ También se ha de subrayar la característica ingravidez y abstracción que el fotógrafo estadounidense Brett Weston, hijo de Edward Weston, expresa en su obra. Un ejemplo de ello es *Locomotive (Locomotora)* de 1927 (fig. 3.31).



Fig. 3.31. Brett Weston. *Locomotive*. 1927. Impresión en gelatina de plata.

Otra aproximación interesante a la pintura, mediante la obra de Andreas Gursky, se encuentra en la obra del pintor holandés Jan van der Heyden, conocido por pintar paisajes urbanos de la ciudad de Ámsterdam durante el periodo expansionista de 1613-1663. Un rasgo muy característico que se puede apreciar en sus pinturas, datadas alrededor de 1660, es la precisión en el trazado de los detalles arquitectónicos. Además, este pintor a veces pinta escenas, en las que funde detalles de diferentes ciudades en una única composición, reduciéndose así el grado de veracidad de la imagen.⁴¹ Existe una relación, en cuanto al nivel de detalle que persigue Gursky en sus fotografías, así como en la idea de fusionar varias imágenes buscando una única composición. Aunque naturalmente, la técnica difiere, Jan van der Heyden constituye un precedente importante para Gursky en la manera de percibir y concebir el paisaje.

El complejo esquema del lenguaje pictórico, con una combinación de micro y macro visión, se suele relacionar con el trabajo de Gursky, al establecer éste un punto de vista elevado que proporciona una perspectiva visual por encima de la escena descrita. Esta idea se percibe en estadios, conciertos, eventos deportivos, y a la vez, muestra tener un gran punto en común con el concepto romántico de lo sublime. Igualmente, el reflejo de la tradición pictórica en la obra de Gursky puede ser encontrado además en otros niveles, por ejemplo, en cuanto a que la composición es con frecuencia claramente construida, algunas imágenes no tienen título, y generalmente persiguen una estética común a la pintura abstracta, empleando colores muy atractivos.⁴² Pero, en sus fotografías, Gursky también escribe la historia global del presente a través de amplios significados artísticos. Sus paradigmas se basan en la transgresión deliberada del horizonte perceptivo eurocentrista, por la pluralidad global de contextos de experiencia vividos, y la existencia de sociedades paralelas.⁴³ Su obra *Kairo, Diptych* (*El Cairo, díptico*), de 1992 (fig. 3.32), se puede asemejar a una composición suprematista rusa del siglo XX, por su abstracta concurrencia de formas. Este aspecto se enfatiza por el retrato de la misma escena en tiempos ligeramente diferentes, por lo que los autobuses, coches y personas, que son elementos pictóricos principales, se han desplazado sutilmente. Pareciera que el tiempo se dilata, insinuándose posibles argumentos relacionados con algún drama humano que requiere nuestra atención. Desde una perspectiva social, podríamos cuestionarnos: ¿Qué tipo de ciudad es esta, qué tipo de sistema, y qué produce tal caos?⁴⁴



Fig. 3.32. Andreas Gursky. *Kairo, Diptych*. 1992. Impresión cromogénica.

3.2.1. Lo sublime: poder y belleza

Según el filósofo y ensayista italiano Remo Bodei, lo sublime se instaure como la imposibilidad de representar por medio de la imaginación ideas como el infinito o la libertad, ya que estos conceptos están desligados de toda imagen sensible concreta. De este modo, se desvanece aquel ideal de acabado perfecto, que describía lo bello como una forma totalmente definida en el mundo antiguo. La superioridad de lo sublime sobre lo bello, radica en que pone el acento en las bases emotivas de nuestros conflictos, y en el valor de nuestros límites, reproducidos incesantemente.⁴⁵ Se podría decir que en el momento actual también se busca la belleza, aunque no a través de la perfección formal, sino mediante el poder expresivo y comunicativo de la imagen, que trasciende sus propiedades puramente estéticas, para llegar a nuestra conciencia desde múltiples vías del conocimiento humano. En la fotografía, lo sublime puede ser concebido como una belleza que transforma el pensamiento que tenemos del paisaje, algo relevante para comprender nuestra relación con el mundo. Asimismo, gran parte de la imaginería del paisaje de las últimas décadas, reconoce las nociones tradicionales de lo sublime, el poder de la naturaleza para transmitir un sobrecogimiento genuino en virtud de su escala. Esta nueva percepción combina la conciencia del origen del concepto mismo en el romanticismo, una compasión por el escepticismo del pensamiento posmoderno, y un sentido de asombro en la superficie de la inefabilidad de la naturaleza. Esta compleja sensibilidad, sustenta el trabajo de notables fotógrafos tales como Joel Sternfeld. Una imagen importante de este autor es *Approximately 17 of 41 Whales which beached and subsequently died, Florence, Oregon* (*Encallaron alrededor de 17 de 41 ballenas, y posteriormente murieron, Florence, Oregón*) (fig. 3.33). Esta imagen retrata un grupo de espectadores curiosos en el lugar de un incomprensible suicidio en masa de ballenas.⁴⁶ En este caso, lo sublime se convierte en un sentimiento de dolor y terror. No obstante, la caracterización sublime del paisaje se introduce asimismo en la poética de Andreas Gursky, cuyas obras describen, de manera bastante singular, la sublimación contemporánea. Se podría decir, que el trabajo de este autor constituye un mapa del mundo civilizado moderno. Sus imágenes, a la vez de impresionantes, resultan inquietantes. Y ante esto cabe preguntarse: ¿Cuál es el origen de esta reacción? En este sentido, es muy revelador el pensamiento del escritor irlandés Edmund Burke, quien en 1757 publicó *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (*Una investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo hermoso*). Este trabajo fue de gran influencia para esteticistas y otros filósofos, destacando entre ellos al prusiano Immanuel Kant. Tal es la importancia del pensamiento teórico de Burke, que en su tratado, mencionado anteriormente, este autor establece la primera definición moderna de lo sublime:

Aquello que es de algún modo terrible, o tiene que ver con los objetos terribles, o actúa de una manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime. Es decir, se trata de la producción de la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir.⁴⁷

Es importante hacer referencia a la publicación de Immanuel Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime* (*Observaciones del sentimiento de la belleza y lo sublime*), de 1764, donde expone sus ideas acerca del tema. En este sentido, también es conveniente incluir el pensamiento del crítico del arte y teórico John Ruskin, quien en vez de separar los conceptos de belleza y sublime como hizo Burke, considera que lo sublime es el grado más alto de belleza. Además, la teoría de Ruskin influyó en pintores británicos como Joseph Mallord William Turner, cuyo discurso plástico entra

en consonancia con la concepción contemporánea de la fotografía de paisaje.

En el planteamiento teórico de Andreas Gursky, la "vertiginous dynamic" (dinámica vertiginosa) de la globalización, constituye el lugar actual de lo sublime. Este dinamismo global hace referencia al gran sentimiento de insignificancia que define nuestra presencia en el paisaje. En términos de Burke, se podría decir que estamos "aniquilados". En base a esta actitud, Gursky pretende invocar lo sublime a través de sus imágenes. El fotógrafo manipula sus imágenes con total libertad, alterando la arquitectura del edificio y los entornos naturales. Este proceso de trabajo da lugar a la repetición de patrones formales, abordando la profundidad cromática, y generando imágenes que reflejan el tiempo detenido. En este comportamiento artístico se revela una correspondencia crucial con el sentido de lo sublime.⁴⁸ El carácter sublime y romántico de la fotografía de paisaje, también se puede apreciar en la obra de otros artistas de la Düsseldorf School of Photography, como es el caso del fotógrafo alemán Elger Esser (fig. 3.34, 3.35, 3.36, 3.37 & 3.38), cuya poética también enlaza de manera sobresaliente con el pintor romántico Caspar David Friedrich. Durante un viaje a Francia, en 1996, Elger Esser descubrió cómo el paisaje sería el tema central de su fotografía. La luz es un elemento esencial de su lenguaje, interviniendo trascendentalmente en la connotación plástica de sus imágenes. Otro aspecto crucial en sus fotografías, es la melancolía romántica que se impone involuntariamente. La formulación clásica atribuida a las vistas de este autor, recuerda a las pinturas del siglo XIX, aludiendo a ellas en ocasiones de forma explícita y deliberada. También se apunta en sus fotografías más recientes, basadas en tarjetas postales, un alto grado de abstracción.⁴⁹ Se podría indicar una relación interesante entre la fotografía *Étretat II*, de 2000, de Elger Esser (fig. 3.39), y la pintura *The Cliff at Étretat after the Storm* (*El acantilado en Étretat después de la tormenta*), de 1870 (fig. 3.40), del pintor francés Gustave Courbet.



Fig. 3.38. Elger Esser. *Poveglia, Italy*. 2001. Impresión cromogénica.



Fig. 3.39. Elger Esser. *Étretat II*. 2000. Impresión cromogénica.



Fig. 3.40. Gustave Courbet. *The Cliff at Étretat after the Storm*. 1870. Óleo sobre lienzo.

Cabe destacar una interesante concepción romántica en la fotografía *Summer: Blue, Yellow and Gray* (El verano: azul, amarillo y gris) (fig. 3.41), del artista Kim Keever. Su paisaje conecta con la atmósfera sublime del Romanticismo y la Hudson River School. El principal discurso de su obra atiende a una profunda veneración de las fuerzas naturales, y nos advierte del efecto de la humanidad sobre la tierra. Además, la luminosidad cromática de sus imágenes nos sugiere un universo plástico de transparencias que podría ser asociado con el trabajo del pintor inglés Joseph Mallord William Turner.



Fig. 3.41. Kim Keever. *Summer: Blue, Yellow and Gray*. 2004. Impresión cromogénica.

La fotografía de Kim Keever, citada anteriormente, formó parte de una exposición colectiva titulada *Trouble in Paradise. Examining Discord between Nature and Society* (Problemas en el paraíso. Examinando la discordia entre la naturaleza y la sociedad), que tuvo lugar en el Tucson Museum of Art entre el 28 de febrero y el 28 de junio de 2009. Los artistas incluidos en esta exhibición muestran ideas filosóficas, ecológicas y de naturaleza política. Además de conformar un discurso sobre el impacto de la humanidad en el paisaje, esas obras significan la contemplación de nuestra existencia en el mundo moderno.⁵⁰ Estos artistas plantean cómo la discordancia medioambiental es empaquetada y entregada a nosotros a través de los mass media. Las nubes de humo, los paisajes devastados, las inundaciones y la bomba atómica, se han convertido en símbolos que reconocemos inmediatamente por el frecuente bombardeo mediático.

El romanticismo aparece también implícito en las fotografías de Yannick Demmerle. Su trabajo se suele relacionar con la tradición romántica de la pintura de paisaje del noroeste. Sus imágenes poseen un notable vínculo con el paisaje del ya citado pintor Caspar David Friedrich o, con el pintor alemán Carl Gustav Carus, exponiendo, además, de forma típica al espectador solitario que contempla la majestuosidad del mundo natural. En su obra *Untitled (#6)* (Sin título nº6) de la serie

Les Nuits Étranges (*Noches extrañas*) (fig. 3.42), se detecta una importante nota de lo sublime, la curiosa mezcla de asombro y terror que muchos artistas románticos captaron de la naturaleza y transmitieron con sus pinturas.⁵¹ Aunque la idea de la contemplación tranquila frente al mundo natural como un lugar por descubrir, se explicita en el trabajo de Yannick Demmerle, ésta es una actitud artística que Dana Fritz también comparte a través de sus fotografías. Fritz, a través de uno de sus proyectos fotográficos comenzado en 2012, se plantea el hecho de que la imagen actúa como un plano, frente al cual podemos desarrollar una íntima contemplación del mundo natural que ella propone. Podríamos remontar esta idea a los artistas de campos de color, y más concretamente al pintor Mark Rothko, quien nos planteaba en sus obras la contemplación espiritual. De hecho, en la conversación ya citada mantenida con Dana Fritz en noviembre de 2012, en Lincoln, NE, ella admitió tal correspondencia con la idea de la contemplación que expone Rothko en su discurso artístico, asegurando su gran interés por reflejar dicha experiencia perceptiva y cognoscitiva del paisaje. A Fritz, fundamentalmente le interesa comprender qué tipo de naturaleza queremos, objetivo que persigue e indaga con su trabajo. Se podría apuntar incluso, que el desarrollo de esta cuestión resulta para ella un motivo clave, que la lleva a explorar una vía más experimental en su nuevo proyecto. De este modo, aborda con más solidez el concepto de invención de un nuevo paisaje, mediante el montaje de varias imágenes en su proceso de trabajo, utilizando métodos analógicos de revelado. Deja por tanto a un lado, la fotografía puramente directa con la que había trabajado hasta el momento. Es importante resaltar cómo el protagonismo de la naturaleza en la obra de Dana Fritz parece imponerse frente al dominio imperante de las construcciones del individuo en el espacio. Resulta de gran interés destacar su serie *Terraria Gigantica*, realizada entre 2007 y 2011 (fig. 3.43), con la que expone un diálogo entre artificio y verdad, fotografiando e investigando tres de las construcciones paisajísticas interiores más grandes del mundo: Biosphere 2, a las afueras de Tucson, Arizona; Lied Jungle y Desert Dome en el zoológico Henry Doorly, en Omaha, Nebraska; y el Proyecto Eden en Cornualles, Inglaterra.⁵²



Fig. 3.43. Dana Fritz. *Rain Forest Mist*, *Biosphere 2*, de la serie *Terraria Gigantica*. 2007. Archival pigment print.

Por otro lado, en la obra del fotógrafo alemán Axel Hütte, se encuentran de nuevo connotaciones significativas del romanticismo. Este artista conecta lo sublime con la abstracción perceptiva de sus paisajes, y emplea las variaciones de la luz y su comportamiento sobre los diversos elementos, para crear composiciones prácticamente abstractas. Es de destacar que a finales de los años 80, retoma el tema tradicional del paisaje romántico, viajando por diversos países con el objetivo de reflejar la idea de lo sublime como punto de partida en su proyecto fotográfico.⁵³ El interés de este autor por el paisaje se fue acrecentando, sobre todo durante la década de 1990. A partir de este momento, tratará con predilección escenas de ciudad (estaciones de metro, trenes subterráneos, entradas a edificios, etc.). Incidiendo en un paisaje desarrollado, símbolo del romanticismo, Hütte incorpora a sus imágenes fragmentos de arquitectura, creando un tipo de marco geométrico en sus fotografías. Al mismo tiempo, sus imágenes poseen un tipo de belleza natural ambigua, una estética dispuesta por los humanos, y orientada por el consumo (fig. 3.44, 3.45, 3.46, 3.47, 3.48, 3.49, 3.50, 3.51 & 3.52). Aunque las imágenes de Hütte no son críticas directas al paisaje industrial, éstas, manifiestan que lo que parece ser virgen en realidad sólo está temporalmente libre de la influencia humana.⁵⁴



Fig. 3.47. Axel Hütte. *Furka II. Switzerland. 1995*. Impresión cromogénica.

Edward Burtynsky también se expresa con un vocabulario romántico, y lo sublime será un concepto tradicional del paisaje que proyectará en su obra. Edmund Burke, en su tratado *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (*Una investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo hermoso*), afirmó que lo sublime evocaba el sentimiento de ansiedad frente a la naturaleza, un estimulante reconocimiento de sus ilimitables poderes sobre la humanidad. El poder de lo sublime lo percibimos además en *La batalla de Alejandro en*

Issos, de 1529, obra del artista alemán Albrecht Altdorfer (fig. 3.53). Del mismo modo, es importante mencionar al pintor Eugene von Guerard, que aborda la búsqueda de lo sublime en la naturaleza salvaje, procurando una precisión científica en su pintura. Destaquemos su obra *North-east view from the northern top of Mount Kosciuszko* (*Vista noreste desde la cima norte del monte Kosciuszko*), de 1863 (fig. 3.54), una topografía paisajística que expresa la grandeza del paisaje y el poder de las fuerzas naturales, incluyendo a la figura humana como un ser intimidado por el sistema montañoso que se le revela ante sus ojos. Sin embargo, Burtynsky, en ocasiones traza su experiencia de lo "sublime aterrador", basándose en el mundo del orden más que en las fuerzas de lo salvaje. Sus imágenes provocan un aplastante shock, producido por el artificio de la máquina y su poder para organizar y transformar el espacio, disociado en todo momento de la fuerza espiritual o religiosa del paisaje. El concepto de lo sublime ha sido transformado. Este hecho se manifiesta tomando conciencia de todos aquellos elementos que se han introducido en la vida del hombre desde la era industrial, transformando su relación con el entorno: la máquina, la luz eléctrica, el motor de combustión, el río, la presa, la ciudad, la factoría, el avión, o el coche. Se produce por tanto, una variación de lo sublime, como síntoma de la ciencia, la mecanización y el progreso.⁵⁵



Fig. 3.53. Albrecht Altdorfer. *La batalla de Alejandro en Issos*. 1529. Óleo sobre tabla.



Fig. 3.54. Eugene von Guerard. *North-east view from the northern top of Mount Kosciuszko*. 1863. Óleo sobre lienzo.

El paisaje industrial nos proporciona una doble vertiente interpretativa, integrando los conceptos de poder y belleza. Dichos conceptos coexisten en la cuadratura discursiva de la fotografía, destacándose un carácter de relación sugerente entre la crítica y la estética del paisaje. Cabe señalar que las fotografías de Edward Burtynsky y Andreas Gursky, nos aproximan al paisaje manufacturado del contexto actual, cuyas obras poseen un incitante vínculo entre lo bello y lo degradante, y nos hablan de las fuerzas de poder que articulan las empresas industriales. Asimismo, es importante señalar la ineludible conexión que existe entre las fotografías del artista americano John Pfahl, y el discurso de Edward Burtynsky. Ambos posicionamientos artísticos implican una caracterización sublime del paisaje. John Pfahl, quien conjuga el poder industrial con la búsqueda de la belleza a lo largo de todo su trabajo, lleva a cabo el proyecto *Altered Landscapes (Paisajes alterados)*, que fundamenta su pensamiento artístico. La exploración fotográfica de la alteración del paisaje es una actitud artística que tienen en común Pfahl y Burtynsky, y en este sentido, resulta necesario desarrollar una aproximación reflexiva en torno al trabajo de John Pfahl.

El citado artista americano, con su serie *Power Places (Lugares de energía)*, sugiere representaciones de plantas de energía nucleares realizadas al principio de la década de 1980, y plantea interrogantes necesarios para hallar la compleja estructura del mundo. Ya desde los inicios del siglo XIX y a raíz del ferrocarril y la industria, los estadounidenses se han cuestionado la intrusión de la tecnología en relación al medioambiente. Por tanto, cabe considerar el planteamiento artístico de Pfahl, quién consciente de los peligros que suponen las centrales nucleares o cualquier otra tecnología de producción de energía, proyecta sus paisajes con cierta ironía, aunque parezca remitirnos a una actitud de condena. Así pues, sus imágenes expresan una sugestiva conjunción entre el poder del lugar y su belleza.⁵⁶ Su portafolio *Power Places* ha sido revisado por numerosos críticos, quienes se muestran algo confusos sobre los motivos del artista en la creación de tales imágenes. Las fotografías de John Pfahl expresan colectivamente una nostalgia romántica inscrita en la modernidad, en la que las plantas de energía, así como las formaciones de las rocas y los árboles, se perciben como un nuevo tipo de belleza ingenieril. Destaquemos su obra *Three Mile Island Nuclear Plant, Susquehanna River, Pennsylvania (Planta de energía nuclear Three mile island, río Susquehanna, Pensilvania)*, de 1982 (fig. 3.55), perteneciente a su serie *Power Places*, en la que se expresa la coexistencia de lo natural y lo industrial. A partir de sus fotografías, se aprecian además otras lecturas que nos advierten sobre el carácter natural y necesario de la utilización de la energía, hallada en todo el paisaje.⁵⁷ Sus imágenes poseen un carácter ambivalente, que nos confiere una posición crítica neutral. El propio artista expresa una actitud de lo más imparcial:

"No estoy interesado en lanzar simples opiniones o hacer declaraciones propagandísticas. Me parece que cuando más de un mensaje se presenta en una obra de arte, se crea una tensión que pide a gritos ser resuelta". Las personas condicionadas por la fotografía publicitaria y sobre todo por el fotoperiodismo "esperan un mensaje inequívoco y encuentran mi trabajo desconcertante. Sin embargo, espero que la mayoría de los espectadores sean provocados por la tensión fomentada deliberadamente a pensar más profundamente sobre la complejidad de las cosas." La intención es hacer que las personas se vinculen con las implicaciones de una imagen.⁵⁸



Fig. 3.55. John Pfahl. *Three Mile Island Nuclear Plant, Susquehanna River, Pennsylvania*, de la serie *Power Places*. Mayo de 1982. Impresión cromogénica.

El concepto de la belleza, asociado a un terror exponencial, se encuentra implícito en sus imágenes. En su obra *Rancho Seco Nuclear Plant, Sacramento, California* (*Central nuclear Rancho Seco, Sacramento, California*) (fig. 3.56) puede apreciarse esta idea, que aunque no es nueva en el arte, el tratamiento del tema sin duda es diferente. Su obra evoca la primera línea de un poema de Rainer Maria Rilke: "La belleza es sólo el principio del terror..." Cabría señalar la obra *Death of Sardanapalus* (*La muerte de Sardanápalo*), de Eugène Delacroix como un precedente directo que expresa las ideas de belleza y terror en la imagen.⁵⁹ Del mismo modo, también hay que mencionar la pintura *Le Radeau de la Méduse* (*La balsa de la medusa*), del artista francés Théodore Géricault. Sobre el concepto de belleza en la fotografía, el artista Ansel Adams formula un ensayo titulado *Beauty in Photography* (*La belleza en la fotografía*), en el que expresa:

La belleza es, desde mi punto de vista, un sinónimo para la coherencia y estructura que subyace en la vida. La belleza es la demostración primordial del diseño que uno observa, por ejemplo en los juegos de Sófocles y Shakespeare, la ficción de Joyce, las películas de Yasujirō Ozu, las pinturas de Cézanne y Matisse y Hopper, y las fotografías de Timothy O'Sullivan, Alfred Stieglitz, Edward Weston, y Dorothea Lange.⁶⁰



Fig. 3.56. John Pfahl. *Rancho Seco Nuclear Plant, Sacramento, California*, de la serie *Power Places*. 1983. Impresión cromogénica.

Merece una consideración importante la serie *Smoke (Humo)*, también de John Pfahl, y cuyo motor discursivo está fundamentado en los graves peligros medioambientales sufridos en las últimas décadas. Sus paisajes, vestidos por una estética atrayente, sugieren a su vez una sugestiva interpretación en relación a la alarmante realidad inscrita en la literatura de sus imágenes.⁶¹ Ciertamente, las fotografías de nubes, abstractas y evocadoras, que Alfred Stieglitz aborda en su serie *Equivalents (Equivalentes)*, pueden vincularse con la serie *Smoke* de Pfahl. Asimismo, cabe destacar un texto de John Pfahl, en el que describe la experiencia y el poder de esta serie:

La prodigiosa pantalla de humo que brota de las pilas de la corporación de coque Bethlehem Steel, en Lackawanna, Nueva York, desde donde mejor se puede ver es desde un acantilado de escoria mirando la planta desde el norte. Un estrecho canal de barco de aguas oscuras, me separa de los edificios de la fábrica silueteados bañados en el resplandor del lago Erie. Por el simple acto de mirar a través del enorme teleobjetivo de mi Hasselblad, me adentré en una fantasmagoría de luz y color. Atraído y con repulsión a la vez, me siento envuelto en un espectáculo de la naturaleza verdaderamente asombroso. Es como si de repente me precipitara en una catarata rugiente, un volcán en erupción, o una tormenta violenta en el mar. Silbatos de alarma soplan y el humo se descarga en el cielo. Las formas se expanden y cambian mucho más rápido de lo que habría imaginado, y en su cenit absoluto, se disipa en el aire antes de que pueda tomar otro respiro.

La presentación tiene sus propios ritmos y lógica como los géiseres, pasa de quince a veinte minutos antes de que se produzca otra descarga. Sin duda, la eficiencia de los mecanismos internos de la fábrica dicta una lógica de los tiempos, pero desde mi

punto de vista distante yo sólo puedo verlos como parte de un proceso irracional, aterrador en su veleidad. Las oscuras emisiones de humo, chocan con nubes blancas brillantes, ambas arrastradas en un momento por un denso vapor amarillo. Yo giro mi cámara sobre el trípode rápidamente, moviendo su objetivo de un vórtice a otro, intentando seguir el ritmo de las rápidas transformaciones.

(...)

A medida que las horas pasan y el sol disminuye, rosas y naranjas destacan atrás por su brillo conectando con las imponentes nubes de efluvio. Cada hora, cada día, cada momento del año aguarda sus propias sorpresas.⁶²

John Pfahl describe su experiencia como un verdadero hallazgo, que en ocasiones lo llevará a enfrentarse a los fardos de oscuras nubes que se desplazan hacia él, quedando éste sumergido en una atmósfera tóxica. Dicha situación nos podría estar hablando de la cotidianeidad de lo dañino, ya que el olor a humo se convierte en un aroma familiar del que apenas se llega a ser consciente. Regularmente, asumimos un ambiente de toxicidad que define nuestro paisaje.

Pfahl suele presentar la arquitectura de la industria nuclear del siglo XX, con el lenguaje romántico de la pintura del s. XIX. El romanticismo, implícito en las fotografías industriales de Pfahl y Burtynsky, nos permite concebir una solidez conceptual y narrativa en sus trabajos. El crítico John Bentley Mays relacionó las fotografías de Burtynsky con el “industrial landscape sublime” (paisaje industrial sublime), un tipo de imagen característica de Europa, y especialmente de Gran Bretaña, durante el siglo XVIII. El principal historiador en este género, Francis Klingender escribió:

Las ilustraciones de temas industriales fueron creciendo progresivamente durante la segunda mitad del siglo XVIII. Pozos de carbón en brezales remotos, canteras cavernosas en las montañas, molinos a la orilla de los arroyos y, sobre todo, las obras de hierro en sus hornos de cal, provocaron un llamamiento en aquellos que buscaban lo pintoresco como ejemplos perfectos de lo sublime.⁶³

Los numerosos proyectos de John Pfahl, *Altered Landscapes (Paisajes alterados)*, *Picture Windows (Ventanales)*, *Video Landscapes (Vídeo paisajes)*, *Submerged Petroglyphs (Petroglifos sumergidos)*, *Power Places (Lugares de energía)*, *Missile/Glyphs (Misiles/glifos)*, *Arcadia Revisited (La arcadia revisitada)* o *Smoke (Humo)*, entre otros, expresan un proceso continuo de ideas en relación a la naturaleza y los efectos de la intervención humana en ella.⁶⁴ Además, es destacable cómo el poder destructor de los procesos industriales, con frecuencia, provoca una paradójica belleza en la atmósfera del paisaje. Se produce un romanticismo cromático, percibido tanto en el aire como en el agua, que nos incita a valorar el proceso de degradación que acecha a muchos ríos y minas del planeta. En este sentido son bastante significativos también los proyectos *Tailings (Escombros)* y *Australian Minescapes*, del artista Edward Burtynsky.

Su serie *Tailings* (fig. 3.57 & 3.58) está formada por un grupo de fotografías de escombros de níquel, cerca de la ciudad de Subdury, situada en la provincia de Ontario, en Canadá. Los intensos naranjas y rojos, causados por la oxidación del hierro y por la mezcla de diferentes metales desechados, nos transmiten la idea de desastre natural provocado por el poder destructor de las industrias, que desechan residuos que acaban en los ríos y lagos. Este es un proceso del que a veces parece que no somos del todo conscientes, o ¿se podría pensar que no queremos serlo? A menudo, ciertos intereses económicos y/o políticos nos alejan de la verdadera realidad humana, para hacernos

partícipes de la gran máquina colectiva que constituye el sistema social al que pertenecemos. Las conciencias del individuo son sometidas colectivamente por los intereses industriales, un proceso cada vez más difícil de controlar y frenar, debido a la colosal infraestructura técnica y económica que rige la compleja construcción del paisaje. Estamos asistiendo a una continua renovación física e intelectual del entorno, en la que todos somos partícipes, y por lo tanto también somos responsables de los resultados que se obtengan. En cualquier caso, las fotografías de Edward Burtynsky amplían enormemente nuestra sensibilidad estética y social respecto al entorno que nos ocupa. El poder y la belleza de sus imágenes nos conducen a investigar el sistema humano que interviene en la imparable modificación del paisaje actual, contribuyendo consecuentemente a la axiomática fragilidad de la naturaleza. El propio Edward Burtynsky, expresa:

Si la experiencia humana puede considerarse como una manifestación de los sueños y los deseos, las minas pueden ser consideradas como el origen de la materia prima de esa experiencia. En un nivel de entendimiento en el que el mineral rico es manufacturado en los objetos de nuestros deseos colectivos: los automóviles que conducimos, las televisiones que vemos, los aviones que vuelan alrededor del mundo, casas que nos proporcionan refugio y consuelo, y un sinnúmero de aparatos y productos. Si el oro, la plata y los diamantes son los objetos de valor que nosotros conferimos para honrar a grandes ciudadanos y profesar nuestro amor, entonces ¿no son los grandes huecos que dejamos en ese paisaje residual un testamento duradero de estas ambiciones? Las imágenes derivadas de esos paisajes llegan a ser simbólicas. Lo que esta civilización deja es la creación involuntaria de gigantescos movimientos para nuestra forma de vida.⁶⁵

En relación a las ideas expuestas por Burtynsky, cabría tener en consideración la pintura *On Earth as It is in Heaven (En la tierra como en el cielo)*, de 1996, del artista Chester Arnold. Este óleo sobre lienzo conecta perfectamente con la caracterización estética y conceptual de la serie de fotografías *Tailings* de Edward Burtynsky.

Por otro lado, el artista Philippe Jacques de Loutherbourg (1740-1812), que llegó a ser el pintor de escenas más inventivo en el teatro de Londres, creó *Eidophusikon*, un teatro en miniatura con efectos de escenario ilusionistas, de luz y movimiento. Este autor fue un pintor de la naturaleza y de lo sublime industrial, cuyos paisajes industriales incluyen su obra culmen *View of Coalbrookdale by Night (Vista de Coalbrookdale de noche)*, de 1801 (fig. 3.59). Esta pintura representa una imponente silueta de edificios industriales con sus chimeneas, con nubes de humo de color rojo debido al resplandor de la fundición del hierro. Este reflejo espeluznante es una reminiscencia de los ríos químicos de la serie *Tailings* de Edward Burtynsky, siendo ambas obras, emocionantes a la vez que perturbadoras.⁶⁶ Asimismo, el interés de lo sublime industrial mantiene notables correspondencias entre la pintura y la fotografía. En el arte canadiense destaca una fuerte tradición en el paisaje industrial como tema. Algunos artistas que conviene destacar a este respecto son: A. Y. Jackson, Franklin Carmichael, Carl Schaefer, Charles Comfort, Jack Bush, Evan Weekes Macdonald, o William Kurelek.⁶⁷



Fig. 3.57. Edward Burtynsky. *Nickel Tailings #34, Sudbury, Ontario* (panel izquierdo). 1996. Impresión cromogénica.



Fig. 3.58. Edward Burtynsky. *Nickel Tailings #31, Sudbury, Ontario*. 1996. Impresión cromogénica.



Fig. 3.59. Philippe Jacques de Loutherbourg. *View of Coalbrookdale by Night*. 1801. Óleo sobre lienzo.

Es interesante el dato de que Burtynsky vió con sólo 20 años las fotografías de Carleton E. Watkins en el Metropolitan Museum of Art, un hecho que confirmó su vocación como fotógrafo de paisaje. Watkins destacó no sólo como fotógrafo de vistas sublimes del parque Yosemite y la costa del Pacífico, sino que además dominó el arte de fotografiar las intervenciones del hombre en el paisaje: los ferrocarriles, los trabajos de hierro, los almacenes de madera, las presas y las minas. Este artista californiano, fotografió con el mismo interés tanto lo natural como lo sublime de la industria. Una de sus fotografías más características y reconocidas, en la que se reflejan ambos aspectos es *Cape Horn near Celilo (Cabo de Hornos cerca de Celilo)*, de 1867 (fig. 3.60). En 1871, Carleton E. Watkins, realizó con placas de mamuts, una serie de fotografías de las minas de grava de North Bloomfield, en el condado de Nevada, en California. Además, fotografió las tuberías usadas en las minerías de oro hidráulicas de la misma región. Una de sus obras al respecto es *Malakoff Diggins, North Bloomfield, Nevada* (fig. 3.61).⁶⁸ Según expresa el propio Edward Burtynsky: "Recuerdo la primera vez que vi impresiones de Carleton E. Watkins en el Museo Metropolitano de Nueva York a principios de los 80. Sus fotografías eran destacables, con una vitalidad en las imágenes que es difícil encontrar en trabajos contemporáneos." Burtynsky quería seguir el camino de Watkins, aunque adaptándose a su generación. Decidió que lo realmente relevante para nuestra época, eran aquellas imágenes que mostraban cómo hemos cambiado el paisaje, yendo por el camino contrario a la persecución del progreso.⁶⁹ En este sentido, resulta conveniente señalar el planteamiento artístico del fotógrafo australiano Chris Round, cuyo discurso, centrado en los intereses y preocupaciones de las últimas décadas, expresa, entre otras cosas, la fragilidad de la naturaleza. Existe una conexión conceptual entre su obra y las fotografías de Edward Burtynsky. De hecho, el contenido argumental del artista Chris Round, muestra un especial interés por los paisajes influenciados por el hombre, por la concepción post-natural del entorno. El artista australiano encuentra esos espacios, dinámicos y excitantes, llenos de energía y poder, al estar en constante flujo y cambio. Por consiguiente, el ser humano cambia constantemente su relación con su alrededor. Este es un hecho sobre el que debemos reflexionar. En el trabajo de este autor se revelan los conceptos de poder y belleza, un paralelismo de valores positivos y negativos que confluyen hacia el resultado plástico de sus fotografías. Destaca su proyecto *Beauty and the Beast. Industrial Landscapes of Australia (La bella y la bestia. Paisajes industriales de Australia)* (fig. 3.62).



Fig. 3.62. Chris Round. *Beauty and the Beast. Industrial Landscapes of Australia*. Fotografía.

Reflexionando en consecuencia, actualmente, el paisaje se ha convertido en una compleja estructura de pensamiento. Existe cierta ambigüedad en la proyección semántica del entorno que estamos modificando. Por lo que, estos paisajes analizados podrían concebirse como desafíos o metáforas visuales enfrentadas. Cabría preguntarse entonces, qué efecto tienen las plantas de energía en su medioambiente, o qué lugar ocupa lo sublime en la fotografía contemporánea. En la exploración del desierto contemporáneo que realiza Richard Misrach con sus fotografías, él encuentra una belleza irónica en los cráteres de bombas y los esqueletos de animales. Existe aquí un vínculo directo entre la estética y la política.⁷⁰ No obstante, la belleza exacerbada de un lugar puede generar miedo y desconcierto, sobre todo si ésta deriva de una materia prima alterada por la acción y el poder del ser humano. Con frecuencia, este comportamiento estético se desarrolla en los espacios afectados por la industrialización.

El 29 de noviembre de 1979, en el John Hancock Hall del Photography Resource Center, en Boston, el fotógrafo Ansel Adams pronunció un discurso bajo el título *My Life in Photography (Mi vida en la fotografía)*, y uno de los conceptos sobre el que reflexionó fue la belleza. A continuación se muestra un breve extracto de su discurso:

Sentir y expresar la asombrosa belleza de las cosas--la tierra, la piedra y el agua, la bestia, el hombre y la mujer, el sol, la luna y las estrellas--
La sangre--la explosiva belleza de la naturaleza humana, de sus pensamientos, delirios y pasiones. Y en la naturaleza humana su realidad elevándose... para sentir y comprender verdaderamente la belleza natural, es la única negociación de la poesía. Distensión... ¡Mucha gente de hoy en día siente realmente miedo de la belleza!⁷¹

En 1979, Misrach comenzaría su expansivo proyecto fotográfico, registrando la destrucción del paisaje del desierto. Además, a diferencia de Ansel Adams y William Henry Jackson, Misrach no buscó los lugares más visitados o de concepción más sublimes, sino que indagó en las zonas más tranquilas y menos conocidas del sureste de California, el noroeste de Utah y Nevada.⁷² Mediante la actitud artística de Richard Misrach, advertimos por tanto cómo el autor adopta otra manera de afrontar la naturaleza con la cámara. Resulta pues necesario comprender que el concepto de belleza está cambiando, paralelamente a la modificación del paisaje, lo que de manera inmediata nos introduce en una reconsideración de la gestión social del entorno, y, del tipo de naturaleza que estamos construyendo.

En el contexto actual, las marcas que alteran el paisaje nos conducen hacia otra mirada de lo sublime. El fotógrafo Roderik Henderson reflexiona sobre esta idea, y escoge las geografías desérticas (al igual que Richard Misrach) para desarrollar su obra. Roderik Henderson viajó durante años por los desiertos de Nevada, California, Utah, Nuevo México, Arizona y el oeste de Texas, en busca de la "nada" absoluta, de la naturaleza intocable del desierto, y descubrió que esos lugares estaban llenos de huellas de la actividad humana. Destaca su serie *Badlands (Tierras yermas)*, cuyas fotografías reflejan los desiertos de alrededor de Caineville, Utah, una de las áreas más desoladas del mundo. La extrema topografía de este paisaje y sus colinas abruptamente erosionadas, lo convierten en un lugar popular para motociclistas y vehículos todoterreno. Según algunos estudios realizados, la tierra se ha erosionado a un ritmo 300% más rápido por las motos y los vehículos todoterreno. En la imagen *Badland #14*, de 2001 (fig. 3.63) de Roderik Henderson, los rastros de los neumáticos provocan cicatrices en la tierra, agrediendo los suaves contornos del paisaje desértico. Además, el carácter dramático de la tormenta de nubes de la imagen en blanco y negro condiciona nuestra percepción de lo sublime en dicha obra.⁷³



Fig. 3.63. Roderik Henderson. *Badland #14*. 2001. Impresión en gelatina de plata.

En el año 2000, en la Royal Academy of Art, tuvo lugar la exposición *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art (Apocalipsis: belleza y horror en el arte contemporáneo)*, comisariada por el historiador del arte Norman Rosenthal. A pesar del aparente pesimismo que destila la temática abordada, resulta importante reflexionar sobre la importancia de la trama argumental de esta exhibición. Es esencial adoptar una actitud receptiva al observar las obras, que permita que sus pensamientos entren en nuestra mente, transmitiéndonos un conocimiento más profundo de la propia existencia. Esta idea es planteada por Rosenthal, quien afirma que, después de todo, la anticipación del apocalipsis es un estado permanente.⁷⁴

3.2.2. El dominio de la abstracción

Para identificar y comprender el paisaje, es necesario acercarnos a las marcas que lo constituyen. Nos referimos a un proceso de huellas, a veces indeterminadas y abstractas, que yacen en la estructura paisajística. El fotógrafo Harry Callahan expresó: "Pensaba que podía hacer una huella en la arena que permanecería como una abstracción."⁷⁵

En la fotografía contemporánea, la transformación del paisaje, con frecuencia, nos induce a reflexionar sobre la configuración abstracta del espacio. En este sentido, cabría discernir entre dos concepciones de abstracción: geométrica y orgánica. Este diseño, en ocasiones, es el resultado de la propia acción de la naturaleza, aunque en la mayoría de las ocasiones la mano del hombre es la responsable. En cualquier caso, este planteamiento es una vía de análisis y comprensión del paisaje, en la que nosotros participamos construyendo y transformando el entorno a través de nuestras acciones y comportamientos. Es importante subrayar cómo la post-producción digital de la imagen, también influye en su configuración abstracta.

Según se narra, el filósofo Anaximandro fue el primero en confeccionar un mapa de la Tierra, debido al interés que tenía por medir el universo y sus partes. Este hecho, supuso el conocimiento de unas técnicas que se llamaron "geometría", cuyo significado literal es "medida de la tierra". Como cuenta Proclo en su obra *Elementos de teología*, la geometría fue descubierta por primera vez en Egipto, y se originó para medir áreas de tierra. Esta actividad era necesaria para ellos por el desbordamiento del Nilo, que borraba los límites que correspondían a cada agricultor. Tales de Mileto, tras viajar a Egipto, sería el primero en introducir esta ciencia en Grecia.⁷⁶ El espacio geométrico es principalmente homogéneo. Sus reglas de relación son exactas y están ahí desde siempre, sin tiempo de promulgación ni vigencia social.⁷⁷ La geometría es una constante, un factor permanente del paisaje. Esta idea se refleja en muchas imágenes fotográficas contemporáneas. Algunas de las fotografías de Edward Burtynsky pueden resultar incluso inquietantes, por la idea que nos da de la densidad de la población, así como por el efecto de repetición hasta el infinito representado a través de formas prismáticas y diseños geométricos.⁷⁸ Debido al empleo de las lentes, el espacio llega a estar cada vez más comprimido, y las imágenes las concebimos progresivamente más abstractas. Este tipo de abstracción cautiva a Burtynsky, quien piensa en sus fotografías como una pintura. El propio artista expresa: "Yo realmente veo una hoja en blanco de película de 4 x 5 pulgadas o de 8 x 10 como un lienzo abierto y lo relleno."⁷⁹ Desde la década de 1990, ha orientado su trabajo hacia un espacio abstracto, y descubrió que al excluir el horizonte se enfrentaba a un muro de textura, un desafío para definir las relaciones espaciales. Ciertos lugares como las canteras, producen un efecto de *trompe l'oeil*, donde no se sabe si el espacio está avanzando o retrocediendo, un hecho que a Burtynsky le resultó interesante explorar en la fotografía.⁸⁰ La década de 1990, marcará también la dirección abstracta de las fotografías de paisaje de Andreas Gursky. La abstracción geométrica se introduce de manera notable en su obra. El propio artista declaró en una entrevista con el historiador del arte alemán Veit Görner, que su trabajo había llegado a ser incrementadamente formal y abstracto:

En un nivel formal, innumerables macro y microestructuras interrelacionadas se traman juntas, determinadas por un principio de organización general (all-over). Un microcosmos cerrado que, gracias a mi actitud distanciada respecto al tema, permite al espectador reconocer las bisagras que sostienen juntos el sistema.⁸¹

A partir de 1993, surge un nuevo punto de inflexión en la evolución estilística de Gursky: su creciente relación con la pintura contemporánea. Ya sea por la formación artística adquirida en la Kunstakademie Düsseldorf, o bien por la evolución formal de su obra en paralelo a otros medios visuales, Gursky, siente la necesidad de reflexionar, a través de su fotografía, con la obra de autores como Gerhard Richter, Jackson Pollock o Barnett Newman. Sin llegar a perder el carácter descriptivo y referencial de los motivos seleccionados, sus imágenes adoptan un proceso de abstracción creciente, que en ocasiones se aproxima al minimalismo pictórico y escultórico de los años 60 y 70. Uno de los temas centrales de su discurso, o su "leitmotiv", reside en la incansable búsqueda de la pureza formal, y en su particular agudeza para establecer geometrías poco usuales en la naturaleza.⁸² En el trabajo de Gursky, la geometría simple y la pureza del minimalismo, sobrepasan gradualmente las estrategias escépticas del conceptualismo. Bajo la preferencia de este artista por imponer una claridad de formas paralelas, yace una herencia de estética reduccionista, de Friedrich a Newman, o de Richter a Donald Judd. Algunas de las obras de estos autores responden a los parámetros estéticos del trabajo de Gursky, desarrollado durante la década de 1990. Cabe señalar al respecto las siguientes obras: *Meer mit aufgehender Sonne* (*Encuentro con el sol nascente*), de 1826, de Friedrich (fig. 3.64); *Onement I*, de 1948, de Newman (fig. 3.65); *Seestücke – Welle* (*Marina – onda*), de 1969, de Richter (fig. 3.66); y *Untitled (Stack)* (*Sin título, estante*), de 1967, de Donald Judd (fig. 3.67).⁸³ Se podría añadir que Gursky generalmente renuncia al punto de vista habitual en su obra, lo que acentúa aún más el lenguaje abstracto de sus imágenes.



Fig. 3.65. Barnett Newman. *Onement I*. 1948. Óleo sobre lienzo.



Fig. 3.67. Donald Judd. *Untitled (Stack)*. 1967. Laca sobre hierro galvanizado.

La obra *Paris, Montparnasse* (fig. 2.4), de Gursky, denota una clara abstracción geométrica del espacio. La altura intermedia que ha empleado, y el punto de vista frontal, refuerzan dicha concepción abstracta. Para la consecución de esta obra, el plano

de la torre permanece paralelo al de la construcción, asemejándose de este modo el resultado a un alzado del sistema diédrico de representación, método que fue utilizado por sus profesores Bernd y Hilla Becher.⁸⁴ En este caso, y desde un punto de vista formal, vemos una referencia directa con la geometría (los sistemas de representación) y el arte minimalista. También es importante referirse al enfoque abstracto de esta imagen, ya que mediante su estructura cromática reticular se comprueba una aproximación estética y conceptual a las célebres “Cartas de colores” pintadas por Gerhard Richter.⁸⁵ Al contrario que muchos de sus colegas, Gursky raramente ha creado series temáticas, aunque él ha desarrollado un lenguaje pictórico propio, cuyos elementos están continuamente cambiando. En sus obras, generalmente, las composiciones están estructuradas por patrones geométricos que se desarrollan a través de su trabajo como un rasgo identificador. En *Bundestag, Bonn*, de 1998 (fig. 1.1), hay una estructura predeterminada arquitectónicamente, donde la turbina, la masa confusa del German MPs, exacerbada por el efecto del espejo en lo alto de la imagen, permanece en cierto modo bajo el control de la geometría. Nuestra percepción del proceso político, vista desde fuera, parece estar relacionada con un marco interno, que subraya a la vez el efecto de collage que hace referencia al proceso digital utilizado en la ejecución de la imagen.⁸⁶ Se podría apuntar, que determinadas arquitecturas abstractas, como articulaciones históricas, denotan al mismo tiempo un funcionamiento político, atendiendo a una distribución disimétrica de posiciones de poder en relación a la propia actividad perceptiva. Estas construcciones significan un legado importante, sobre todo, en momentos de intensa transformación política del mundo, como es el momento actual.⁸⁷

Andreas Gursky ha estado acentuando, durante algunos años, la cualidad plástica de la superficie fotográfica, subdividiéndola horizontalmente. Esta organización formal establece patrones en los espacios y las cosas. Las bandas enfatizan el orden al que esos objetos pertenecen, como algo que permanece en un curso continuo. El modo en que Gursky emplea esas franjas en sus imágenes, parece rememorar la estructura pictórica que los expresionistas abstractos tomaron del romanticismo, al igual que lo hace el orden menos expresionista del minimalismo o de las imágenes conceptuales. Esta actitud contribuye a una reformulación de la idea de paisaje. Pensemos en la fotografía *Rhein II (Rin II)*, de 1999 (fig. 3.68), de Gursky, y en la pintura *Who's afraid of red, yellow, and blue IV (¿Quién tiene miedo del rojo, el amarillo y el azul IV?)*, de 1969-1970 (fig. 3.69), de Barnett Newman.⁸⁸

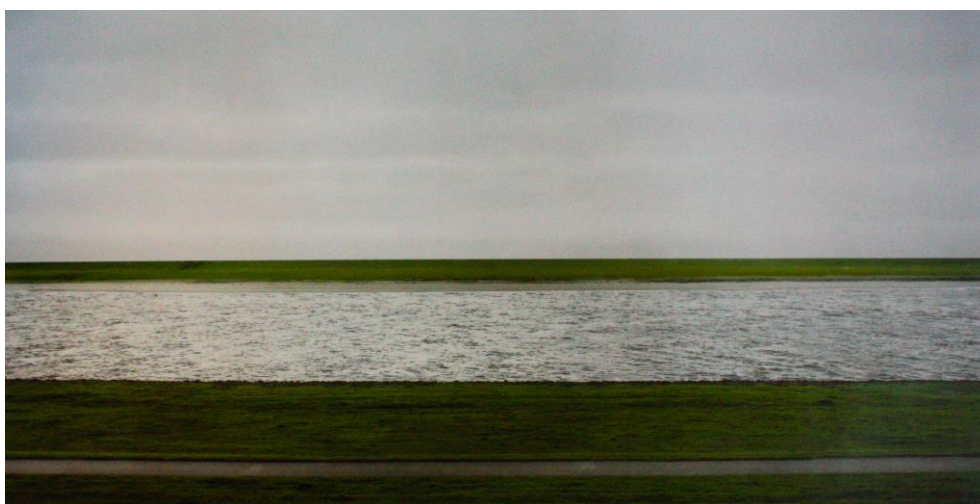


Fig. 3.68. Andreas Gursky. *Rhein II*. 1999. Impresión cromogénica.



Fig. 3.69. Barnett Newman. *Who's afraid of red, yellow, and blue IV*. 1969-1970. Óleo sobre lienzo.

Gursky halla la abstracción en las experiencias cotidianas del día a día, como por ejemplo en su ruta habitual a lo largo del río Rin. En su obra *Rhein II*, elimina algunos detalles en el horizonte de la imagen. De este modo transforma el curso del río y la orilla de alrededor en una composición que ilustra la pintura de bordes duros de artistas como Kenneth Noland o Ellsworth Kelly. Mediante estas correspondencias plásticas, Gursky nos trae al umbral del siglo XXI.⁸⁹ El paisaje actual implica un pensamiento transversal. Su dinamismo inherente implica una caracterización multidisciplinar, para poder así comprender su transformación social y cultural. Sus valores objetivos y subjetivos se entrelazan, en pos de una conciencia ampliada del entorno social contemporáneo. La abstracción y el documento de la fotografía, pueden crear un nuevo camino hacia la comprensión del paisaje.

En relación a las estructuras abstractas analizadas en la obra de Andreas Gursky, se podría hablar de otro patrón artístico interesante. Se trata del artista alemán Michael Wolf, quien a través de su trabajo nos transmite la densidad arquitectónica del paisaje. En su serie *Architecture of Density* (*Arquitectura de densidad*), se puede constatar esta idea, mediante la representación, principalmente, de la ciudad de Hong Kong. Igual que Andreas Gursky, Wolf estudió con Otto Steinert, en la escuela Folkwangschule, en Essen, Alemania. Durante su último año de estudio estuvo fotografiando un pequeño pueblo minero de carbón fuera de Essen, quedando realmente fascinado por los detalles humanos encontrados en el paisaje. Asimismo, el formalismo y el frío enfoque de la arquitectura, evoca la tipología de obra aséptica que surgió en la Düsseldorf School of Photography, con Bernd y Hilla Becher. Como el trabajo de Andreas Gursky o Thomas Struth, las fotografías de Wolf revelan su deseo por documentar y conectarse con el mundo que le rodea, mediante una mirada visual contemporánea. Del mismo modo, este trabajo sobre la arquitectura de Hong Kong, también sugiere una relación con los nuevos discursos fotográficos que surgieron a finales de los años 1960 y 1970 en EE.UU. En su ya mencionada serie *Architecture of Density*, elimina el cielo y la línea de horizonte para conseguir una imagen plana, convirtiendo las fachadas en abstracciones aparentemente interminables. Pero, más allá de la majestuosa estética de esas composiciones, destaca sobremanera la saturación de hormigón de las arquitecturas, ya que nos incita a preguntarnos acerca de las miles de vidas que hay en cada cuadrícula. A partir de esta geometría abstracta, denotada en las fotografías de Wolf, se refleja la claustrofóbica vida en vertical de la ciudad. Así pues, el trabajo de Wolf representa un claro ejemplo de la naturaleza transversal de la fotografía, ya que

además de responder a una referencialidad plástico-abstracta y de orden geométrico, constituye ante todo un documento social. Este artista alemán centra su discurso en los procesos de vida de las ciudades, y simboliza un reflejo esencial de la transformación del entorno urbano, dominado por la expansión de las masas. Por otro lado, el fotógrafo francés Stéphane Couturier, especializado en fotografía de arquitectura, también revela con sus imágenes una ciudad en transformación. Al mismo tiempo, el color adquiere un protagonismo singular en sus estructuras geométricas. Destaca su serie fotográfica *Monuments*. Algunas obras de esta serie son: *Séoul-Shindorim-dong* (Seúl-Shindorim-dong), de 2002 (fig. 3.70); *Den Haag-De Bijenkorf* (La Haya-De Bijenkorf), de 2004 (fig. 3.71); *Paris-La Défense* (París-La Défense), de 2000 (fig. 3.72); *Moscú-Triptyque* (Moscú-tríptico), de 2000 (fig. 3.73); o *Séoul-Tanji n° 1* (Seúl-Tanji n°1), de 2003 (fig. 3.74).

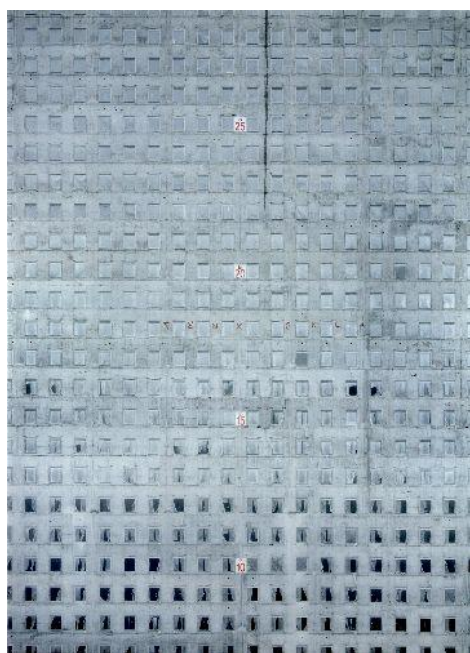


Fig. 3.72. Stéphane Couturier. *Paris-La Défense*. 2000. Impresión Cibachrome.



Fig. 3.74. Stéphane Couturier. *Séoul-Tanji n° 1*. 2003. Impresión Ilfoflex.

Como expresa el célebre fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson, en su obra *The Decisive Moment* (*El momento decisivo*): "La mayor felicidad para mí está en la geometría, que implica una estructura". Según Cartier-Bresson, ésta es una forma inteligente de ordenar lo que está frente a él.⁹⁰ Pero el orden en el paisaje puede percibirse de muchos modos, ya que la línea curva también anuncia un ritmo y una organización de los elementos en el espacio. En las narrativas de la fotografía actual, este entramado de líneas curvas al que nos referimos, nos aleja de la geometría fría para introducirnos en un tipo de abstracción orgánica, que define el proceso de transformación del paisaje y nos revela la notable intervención del ser humano. Esta abstracción orgánica juega un papel importante en la percepción abstracta de la fotografía de paisaje, conducida en ocasiones hacia una visión aérea del espacio. En este sentido, la naturaleza cobra un protagonismo categórico. Para Edward Burtnysky, la naturaleza y los recursos que se encuentran en ella, constituyen una fuente inagotable de creación, estimulando, mediante la organicidad de sus imágenes, un pensamiento prácticamente abstracto. Prueba de ello son sus series *Mines* (*Minas*); *Tailings* (*Escombros*); algunas vistas aéreas de su serie *Extraction and Refinement* (*Extracción y*

refinamiento); así como sus series más recientes *Australian Minescapes* y *Water*, pudiéndose encontrar también ciertos vínculos con la abstracción en otros de sus proyectos. En este sentido, cabe señalar una aproximación conceptual y estética con la obra de la artista americana Terry Evans. Algunos trabajos significativos de la citada artista son: *Oil pipeline right of way, Mountrail County, North Dakota* (Oleoducto de paso, condado de Mountrail, Dakota del Norte), de 2011 (fig. 3.75); o *Oil waste dump, Williams County, North Dakota* (Vertedero de residuos de petróleo, condado de Williams, Dakota del Norte), October 16, de 2011 (fig. 3.76). Igualmente, su proyecto *Canada to Texas* (De Canadá a Texas) (fig. 3.77) merece una importante consideración.



Fig. 3.75. Terry Evans. *Oil pipeline right of way, Mountrail County, North Dakota*. 6 de junio, 2011. Impresión en inyección de tinta.



Fig. 3.77. Terry Evans. *Snow geese, south of Regina, Saskatchewan*, 21 de octubre de 1996. Impresión en inyección de tinta.

En la publicación *Australian Minescapes*, de 2008 (fig. 3.78, 3.79, 3.80 & 3.81), de Edward Burtynsky, este autor revela una fuerte poética en sus imágenes, asociada a su propia experiencia en el proceso de creación. El poder abstracto de sus fotografías es una metáfora de las cicatrices humanas que hemos creado en el entorno. El propio artista expresa:

Durante los veinticinco años que he estado fotografiando las minas de Sudbury, he contemplado cómo desarrollar una nueva dimensión hacia ese cuerpo de trabajo. El lenguaje de mi práctica artística de abstracción visual es algo sobre lo que con frecuencia pienso y exploro. Cuando el mundo se torna surrealista, la apariencia onírica me detiene, miro y me veo obligado a tomar imágenes en esos momentos. Utilizando el helicóptero como una herramienta, como un trípode elevado, encontré que la extraña perspectiva vertiginosa del paisaje proporcionaba el elemento nuevo que yo buscaba. El extraño punto de vista de pájaro establece una visión que incorpore la gran escala de la intervención humana en nuestro planeta, lo que se asemeja literalmente a mi deseo de trascender la realidad y crear una obra de arte.⁹¹



Fig. 3.78. Edward Burtynsky. *Silver Lake Operations #16. Lake Lefroy, Western Australia.* 2007. Impresión cromogénica.



Fig. 3.79. Edward Burtynsky. *Silver Lake Operations #12. Lake Lefroy, Western Australia.* 2007. Impresión cromogénica.



Fig. 3.80. Edward Burtynsky. *Tailings #1. Kalgoorlie, Western Australia.* 2007. Impresión cromogénica.

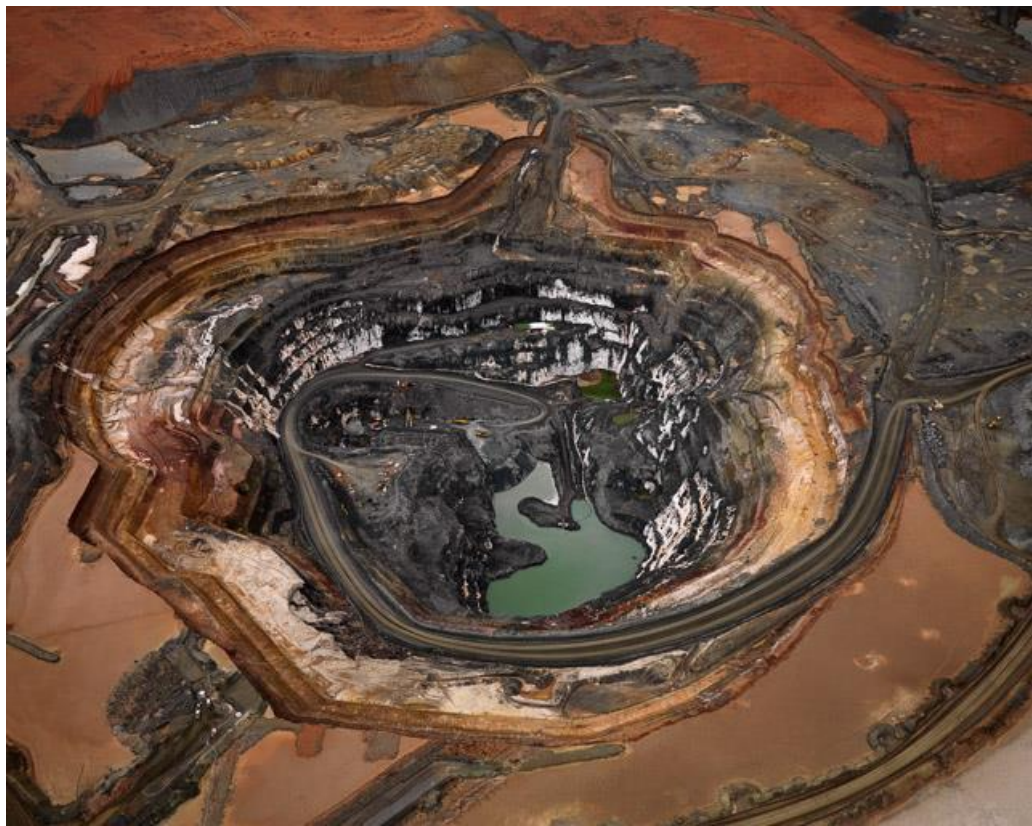


Fig. 3.81. Edward Burtynsky. *Silver Lake Operations #1. Lake Lefroy, Western Australia.* 2007. Impresión cromogénica.

Desde una perspectiva general, la obra fotográfica de Edward Burtynsky se caracteriza por la elección de puntos de vista privilegiados, que eliminan horizontes en virtud de un campo compositivo "all-over" de información pictórica. Este hecho se puede apreciar en sus series *Urban Mines* (*Minas urbanas*), *Quarries* (*Canteras*), y *Railcuts* (fig. 3.82 & 3.83). Aparte de su vinculación con la pintura moderna, cabría preguntarse qué sentido fotográfico tiene este planteamiento plástico.⁹²



Fig. 3.82. Edward Burtynsky. *Railcuts #1, C.N. Track, Skihist Provincial Park, British Columbia*. 1985. Impresión cromogénica.



Fig. 3.83. Edward Burtynsky. *Railcuts #6, near Highway 8, Spences Bridge, British Columbia*. 1985. Impresión cromogénica.

La complejidad formal que caracteriza el trabajo de Burtynsky, se puede apreciar particularmente en su serie *Quarries*. Destaquemos la fotografía *Makrana Marble Quarries #13, Rajasthan, India* (*Cantera de mármol de makrana n°13, Rayastán, la India*) (fig. 3.84), realizada en las canteras de mármol de Makrana, en la India. Esta imagen captura montones de escombros, neumáticos y cuerdas. A pesar del alto nivel de detalle representado, lo primero que atrae nuestra atención es, el inquietante color gris parduzco que domina toda la escena. No sólo nos paraliza la magnitud del lugar, sino también el modo en que Burtynsky emplea el color, además del sentido de la intuición para percibir un orden compositivo en el paisaje. La apreciación plástica del paisaje constituye una motivación artística en la obra de Edward Burtynsky. De hecho, su principal impulso para la realización de su serie *Urban Mines* quizás reside en la gran influencia pictórica que posee este conjunto de fotografías. Estas imágenes reflejan densos montones de objetos, cuyos patrones cromáticos y formales se repiten. Por otro lado, su obra *Nickel Tailings #30, Sudbury, Ontario* (*Escombros de níquel n°30, Sudbury, Ontario*) (fig. 3.85), de su serie *Mines and Tailings*, está dedicada a la minería y fundición de metal. En ella se aprecia, cómo aparece bruscamente bajo un cielo gris frío, un brillante río naranja que surge de un profundo paisaje marrón. La tolerancia y adaptación a esta alarmante anomalía pictórica podría ser consecuencia del fauvismo. La naturalidad con que percibimos este lenguaje plástico nos permite deleitar, apenas sin sorprendernos, el extraño y flamante cromatismo naranja de un río. La pintura abstracta nos ha enseñado a "mirar" la imagen más allá de la llamativa estética, admirando por otro lado la síntesis y potencia expresiva del diseño compositivo que configura esta obra de Burtynsky.⁹³ La fuerza orgánica del color en sus imágenes implica a la vez la existencia de aspectos sociales y ecológicos. Así pues, se podría considerar dicho enfoque plástico como una llamada de atención al ser humano, quien contribuye de forma notable a tan alarmante transformación de la naturaleza.

Cabe señalar también al artista americano David Maisel, cuyas fotografías a gran escala son el resultado de las complejas relaciones que se establecen entre los sistemas naturales y la intervención humana. Las fotografías aéreas de Maisel poseen un gran impacto ambiental. Sus imágenes exploran, fundamentalmente, la estética y la política de minas a cielo abierto, bosques, y zonas de generación de agua. Por lo que en sus paisajes, subyace una definición más amplia de belleza que implica la descomposición y el deterioro de la naturaleza. Destacan sus series fotográficas: *American Mine* (*Mina americana*) (fig. 3.86 & 3.87), *The Mining Project* (*El proyecto minero*) (fig. 3.88 & 3.89), y *Black Maps* (*Mapas negros*) (fig. 3.90 & 3.91). Tras presenciar la tala de bosques en el noroeste del Pacífico, mientras fotografiaba el volcán en el Mount St. Helens, empezó a reflexionar sobre la actividad industrial humana como otro modo de transformación de la tierra. Este autor, además, mostró gran entusiasmo por las propuestas de Robert Smithson, sobre las plataformas de observación en la base de minas abandonadas. Otro trabajo a destacar es el llamado *The Lake Project* (*El proyecto lago*) (fig. 3.92), que refleja las desastrosas alteraciones del lago Owens, en el sureste de California. Desde 1913, cuando las aguas del lago fueron diferidas hacia Los Ángeles a través de los acueductos, los reducidos y expuestos planos de sal habían generado nubes de polvo cancerígeno en el área de alrededor, así como altas concentraciones de minerales en las otras áreas. Por lo tanto, a pesar de la belleza formal de esas imágenes, su paleta revela la creciente toxicidad del paisaje.⁹⁴



Fig. 3.86. David Maisel. *Carlin, Nevada 1*, de la serie *American Mine*. 2007. Pigment print.

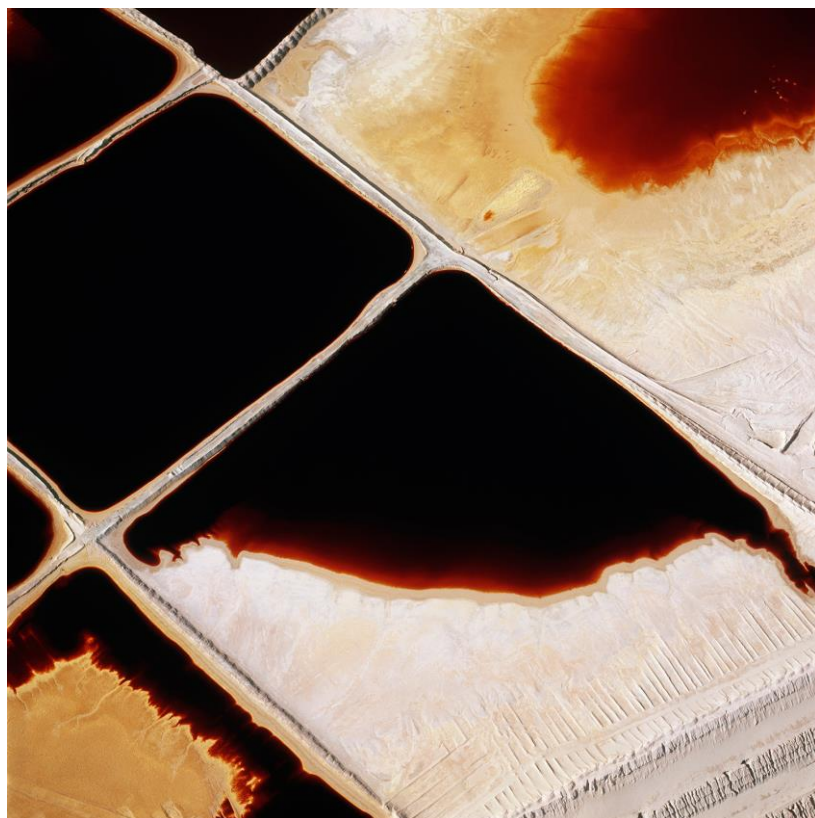


Fig. 3.88. David Maisel. *Inspiration, Arizona 9*, de la serie *The Mining Project*. 1989. Pigment print.

En relación a la caracterización abstracta del paisaje, otra referencia interesante es la artista Isabelle Chauvel. Esta autora, sorprendida por los colores que constituyen el paisaje, realiza fotografías aéreas de los campos de arroz en las montañas de China. El resultado de estas imágenes deriva de la luz solar que se refleja en los arrozales inundados de la provincia de Yunnan, en China. Ésta, es una de las zonas de producción de arroz más grande del mundo. Además, resulta importante subrayar, que tanto los paisajes fotografiados de David Maisel, como aquellos de Isabelle Chauvel, muestran una cierta conexión con el tipo de composición "all-over", en la que todo el espacio aparece cubierto por una extensa abstracción formal y cromática.

Los patrones de composición "all-over" mencionados anteriormente, aparecen de nuevo en la obra de Andreas Gursky. En su fotografía *Chicago Board of Trade II* (Cámara de comercio de Chicago II), de 1999 (fig. 3.93), se puede apreciar este esquema compositivo general, percibido a modo de "confeti" en el que la confusión y el caos estructuran la imagen. En esta fotografía existe una concentración de manchas de color blancas, rojas, azules, verdes y amarillas, que parecen haber sido dispuestas casi de forma deliberada. Asimismo, la estructura hexagonal que concreta la escena fotografiada, proporciona un cierto orden geométrico dentro del aparente caos. Sólo mediante un mayor acercamiento es posible captar la escena con detalle, ya que los parpadeantes puntos de colores son personas vestidas de uniforme, y las manchas blancas son papeles esparcidos por el suelo.

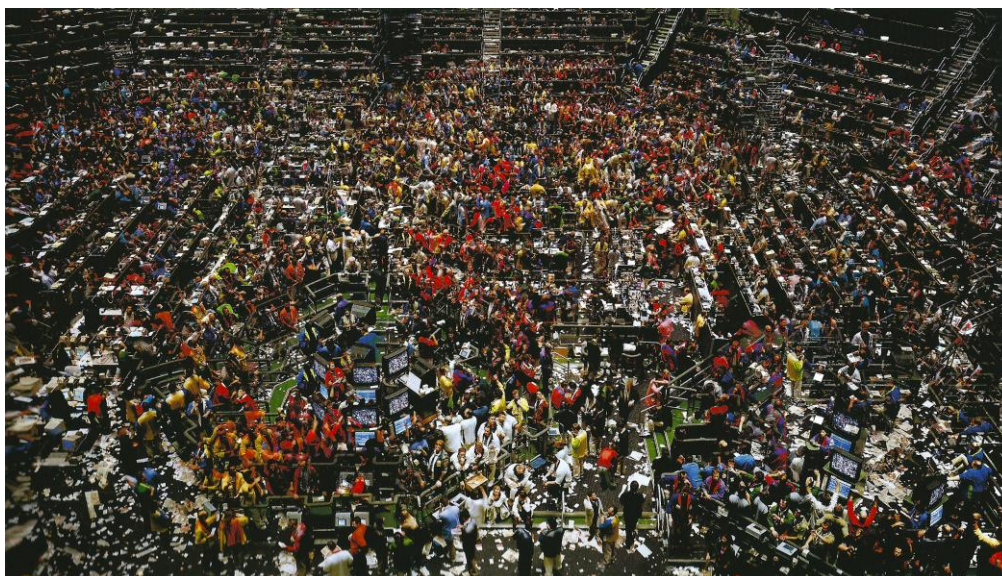


Fig. 3.93. Andreas Gursky. *Chicago Board of Trade II*. 1999. Impresión cromogénica.

Andreas Gursky, hace referencia constantemente a la abundancia y a la plenitud en sus imágenes. Él se interesa por unos ritmos formales y un entramado cromático que confirma su proximidad con el tipo de pintura "all-over" del pintor americano Jackson Pollock. Un ejemplo se encuentra en su obra *Nha Trang*, de 2004 (fig. 3.94), donde aparecen 6.500 mujeres vietnamitas vestidas con camisetas naranjas de la corporación Rapexco, tejiendo canastas y sillas. La superficie completa de esta imagen, está constituida por una poderosa masa uniforme de color, cuya multitud de mujeres refleja la actividad repetitiva que realizan. En la fotografía de Gursky existe un paralelismo interesante con las pinturas de Pollock: la acción emergente de la interacción de las cosas materiales y los humanos. Se puede percibir tanto la abstracción estética de la imagen, mediante un mar de puntitos brillantes, como el mundo social que construye el

paisaje actual. La observación de una sala de manufactura industrial, donde se elaboran sillas y cestas manualmente, contemplándose así el trabajo a mano pre-industrial con que son elaboradas, plantea una postura crítica. En este sentido, hablaremos de la alienación de la vida y el trabajo en un mundo cada vez más globalizado.⁹⁵ La transformación del paisaje es un hecho, y la caracterización abstracta de la imagen nos permite ser aún más conscientes de ello.

Las obras de Gursky también van a ser definidas por otro tipo de abstracción más sintética, algo que vemos en trabajos como: *Ohne Titel I (Sin título I)*, de 1993 (fig. 3.95), *Ohne Titel II (Sin título II)*, de 1993 (fig. 3.96), y *Ohne Titel III (Sin título III)*, de 1996 (fig. 3.97). En estas fotografías, el fotógrafo decidió abordar un proceso de vaciado de la imagen. En ellas se muestra un nivel de abstracción que lleva al límite el concepto de representación fotográfica. Así pues, el contenido de estas imágenes alude a temáticas banales: una moqueta, un atardecer, o un camino de grava atrapado en un faro de un coche. En estos trabajos, existe un significativo encuentro con la pintura abstracta, llegando Gursky a tomar la abstracción plástica como tema de sus fotografías. Una muestra de ello se encuentra en su obra *Ohne Titel VI (Sin título VI)*, de 1997 (fig. 3.18).⁹⁶ La pintura *One (Number 31)* (fig. 3.19), del expresionista Jackson Pollock, será un tema de interés común para Gursky, Thomas Struth y Cándida Höfer, ya que los tres fotografían dicha pintura, expuesta en el Museum of Modern Art de Nueva York. Struth fue el primero en hacerlo, en 1994; en 1997 lo haría Andreas Gursky, y en 2001 Cándida Höfer.⁹⁷ Otras obras de caracterización abstracta de Gursky a tener en consideración son: *Ohne Titel X (Sin título X)* (fig. 3.98), *Ohne Titel XI (Sin título XI)* (fig. 3.99), y *Supernova* (fig. 3.100), datadas las tres en 1999. Estas obras nos proporciona una percepción cercana, un punto de vista fragmentado que nos induce a pensar en pinturas del siglo XIX, pudiendo establecer una conexión, por un lado, entre *Ohne Titel X* y la pintura empastada de John Constable, y por otro, entre *Ohne Titel XI* y Vincent Van Gogh. Andreas Gursky interactúa en su trabajo con la abstracción y la representación.



Fig. 3.98. Andreas Gursky. *Ohne Titel X*. 1999. Impresión cromogénica.



Fig. 3.99. Andreas Gursky. *Ohne Titel XI*. 1999. Impresión cromogénica.

Gursky fotografía piezas itinerantes del mundo que, según su discurso artístico, encajan e interactúan en la construcción de un gran puzzle: el paisaje social. La experiencia del paisaje resulta ser algo inabarcable para la visión humana, contribuyendo la fotografía a su conocimiento y difusión. La creación fotográfica, se convierte por tanto en una herramienta educativa, que impulsa el entendimiento de nuestro entorno. Asimismo, a lo largo de toda su producción fotográfica, conserva una constante en sus tomas panorámicas: eleva el punto de vista de su cámara respecto al motivo a fotografiar. Con esta actitud, el autor pretende mostrar su indiferencia y frialdad en la situación que retrata. Frente a la espectacularidad del primer plano, que había caracterizado a la fotografía documental del siglo XX, Gursky prefiere mantenerse alejado del sujeto.⁹⁸ En su obra *Singapore I (Singapur I)*, de 1997 (fig. 3.101), el artista focaliza su atención en la isla de Singapur. Empleando un gran angular, con un punto de vista sobreelevado, obtiene una visión general de la costa de la ciudad. Con esta imagen, el artista detiene su mirada sobre un fragmento de tierra que permanece virgen frente a la creciente urbanización. Esta fracción de terreno se encuentra a la vez moldeada por cada ensenada, recordando al espectador la cada vez más invasiva intervención humana.⁹⁹ Otros trabajos de Gursky de interés son: *Dubai World III* y *Dubai World I* (fig. 3.102 & 3.103), un grupo de islas vistas desde una gran altura, cuyas curvas orgánicas manifiestan un archipiélago enteramente artificial, hecho de hormigón vertido y arena. El diseño de las islas se basa en fórmulas y patrones geográficos considerados "fantastically beautiful" (extraordinariamente bellos). Durante miles de años, la naturaleza ha estado modelada por la mano del hombre. Ahora, la apariencia del planeta ha sido cambiada únicamente por el placer de las personas que son suficientemente adineradas como para comprar esas islas.¹⁰⁰ The World es un archipiélago artificial situado cerca de Dubái, en los Emiratos Árabes Unidos. Este proyecto de ingeniería posee alrededor de 300 islas, cuya intención es establecer en ellas centros comerciales, residencias y otros servicios con fines lucrativos y de ocio. Estamos asistiendo a una realidad clave: la transformación estética del paisaje se produce en paralelo a unos imperiosos intereses sociales, políticos y económicos. El fotógrafo Alexander Heilner (fig. 3.104) también aborda el paisaje aéreo del archipiélago The World, en Dubái.



Fig. 3.102. Andreas Gursky. *Dubai World III*. 2008. Impresión cromogénica.



Fig. 3.103. Andreas Gursky. *Dubai World I*. 2007. Impresión cromogénica.



Fig. 3.104. Alexander Heilner. *The World, Dubai, U.A.E.* 2008. Fotografía.

3.3. Caracterización filosófica

Atendiendo a la cualidad multidisciplinar implícita en la fotografía de paisaje, resulta interesante considerar la filosofía como una fuente de análisis para el entorno transformado por el ser humano. En primer lugar, interpretamos la manifestación visual de la imagen como el resultado de una simbolización personal o colectiva. Vivimos con imágenes y comprendemos el mundo en imágenes. Esta relación latente se extiende de igual forma a la producción física de éstas, que se desarrolla en el espacio social. Existe, del mismo modo, una vinculación con las imágenes mentales, como una pregunta asociada a una respuesta.¹⁰¹ Se hallan correspondencias implícitas entre las imágenes y los discursos que las generan. De este modo se puede hablar, de forma más fundamentada, de la construcción del paisaje como concepto que alberga un doble comportamiento de actuación interno/externo de la realidad. Resulta necesario analizar las estructuras internas del paisaje, para poder comprender su dinámica social externa.

Al referirnos a las imágenes exteriores, pensamos en describirlas adoptándoles un cuerpo físico, mientras que las imágenes interiores están más asociadas a un cuerpo teórico y técnico de la percepción. Así pues, se podría afirmar que en el concepto de imagen radica una doble vertiente de significación interna y externa, que en el pensamiento de la civilización occidental entendemos como dualismo. Las imágenes mentales y físicas de una época determinada, están interrelacionadas inevitablemente, ya que sus componentes difícilmente pueden disociarse.¹⁰² En este sentido, es de interés reconocer cómo el carácter de imagen interna en la creación fotográfica contemporánea, es aquel que designa conceptos que implican una teoría de la imagen, y cuyas ideas atañen al proceso social del entorno. Al inscribirse lo inteligible en lo sensible, se elabora de antemano el sentido, configurándose el medio en el que el ser humano se expresa.¹⁰³ El paisaje se constituye mediante la transformación de la experiencia visible e inteligible, con la fisicidad de las cosas, pero también con el mundo intangible, relacionado con el ideario o ideología del individuo. En este sentido, se podría establecer una correspondencia con el pensamiento del mundo de las ideas y del mundo sensible de Platón, quién nos sitúa en una doble coyuntura, lo intangible y lo físico, como elementos que construyen nuestro entorno. Mediante esta teoría se introduce un carácter filosófico en la realidad, pudiéndose hablar por tanto de la transversalidad de la imagen, de su capacidad para conectar con distintas materias del conocimiento humano. Esta posibilidad de interpretación del paisaje se pone en valor en la fotografía, apreciándose dicha actitud de forma destacada en el trabajo de artistas como Andreas Gursky y Edward Burtynsky. Sus imágenes nos introducen en una dinámica continua de transformación paisajística, cuya evidencia estética y discurso interno nos acerca a la reflexión filosófica de los entornos fotografiados.

Las geografías de la invisibilidad marcan nuestras coordenadas espacio-temporales, nuestros espacios existenciales, tanto o más que las geografías cartesianas, visibles y cartografiadas, propias de las lógicas territoriales hegemónicas. Lo real no es sólo lo que puede verse explícitamente, también es condición necesaria aprender a mirar aquello que no se ve, que trasciende nuestra percepción visual. El paisaje resulta ser la mejor opción para aplicar una ontología de lo visible, ya que éste es, al mismo tiempo, una realidad física y la conceptualización que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera. Así pues, el espacio puede ser pensado como una geografía tangible, y además, como una topografía intangible.¹⁰⁴ Ambas perspectivas son indispensables para completar una definición de paisaje en la actualidad. Extrapolar

esta idea a las fotografías de Andreas Gursky resulta más que posible. El mundo de los motivos en las obras de Gursky atiende a códigos visuales de la experiencia comunal. Asimismo, la incipiente familiaridad en las imágenes de este autor, con las que nosotros frecuentemente experimentamos un primer gancho, deriva del conocimiento de situaciones y escenas almacenadas en el inconsciente de la mente.¹⁰⁵ Sus fotografías nos hablan de lo interno, además de acentuar cualidades externas. En una conversación con Bernhard Mendes Bürgi, director del Kunstmuseum Basel, Andreas Gursky comprendió que existe un lenguaje del subconsciente común para todos y entendible por todos, el cual podría ser llamado el lenguaje de las imágenes.¹⁰⁶

En la imagen *Mülheim an der Ruhr, Angler (Mülheim an der Ruhr, pescador)*, de 1989 (fig. 3.105) Gursky retrata a dos grupos de pescadores sentados en unos bancos alrededor de un río muy tranquilo. En la distancia podemos atisbar un puente de autopista, que destaca dentro del espacio situado detrás de los árboles, justo en frente de los pescadores. La escena se enmarca en las afueras de un pueblo, desde donde se podrían oír los coches en la distancia, oler la contaminación en el río, y casi distinguir la basura en el bosque. El lugar se define en torno a los márgenes de lo social, y además, en términos pictóricos. Así pues, el significado de la imagen deriva de la relación de lo que nosotros vemos hacia lo que no podemos ver.¹⁰⁷ Se fomenta pues el carácter interpretativo del paisaje, ya que podemos analizar aspectos internos del espacio a partir de estructuras fácticas. Es de considerable atención observar cómo en los últimos años, Gursky comienza a crear en sus trabajos lo que el filósofo francés Gilles Deleuze denominó la “zona de indiscernibilidad”, que representa una mezcla de tarjeta postal, imagen satélite, y perspectiva divina. De este hecho deriva el potencial, la intensidad y transparencia que se muestran visibles en sus paisajes.¹⁰⁸ Es importante tener en cuenta que al fotografiar un edificio, la verdadera finalidad no es el mero registro de las apariencias físicas, sino la revelación de cualidades menos tangibles. Las fotografías de Andreas Gursky de la Biblioteca de Estocolmo de Gunnar Asplund, del banco de Shanghái de Norman Foster en Hong Kong, y del atrio del hotel en Times Square de John Portman, describen mejor la tendencia aparentemente insaciable del siglo XXI, de definir, categorizar y estandarizar, que aquellas características físicas de los edificios particulares.¹⁰⁹ El pensamiento global contemporáneo ha situado en primer plano a la ciudad, como fiel reflejo de la sociedad mundial, donde el predominio del movimiento ha sustituido al concepto de estabilidad. Si en el s. XIX se había fomentado la idea de la casa como motor fundamental de la vida civil, después en el siglo XX se promovió una idea del hábitat basada en la interacción entre lo externo y lo interno, recuperándose con ello la utopía renacentista de la ciudad como centro de un mundo construido por el hombre para desafiar lo divino.¹¹⁰ Ahora, se podría pensar en la ciudad como estructura social que actúa para desafiar las leyes de la naturaleza y de la tecnología, ya que a partir de ella se articula todo un mecanismo de organización y desarrollo que define nuestro entorno.



Fig. 3.105. Andreas Gursky. *Mülheim an der Ruhr, Angler*. 1989. Impresión cromogénica.

Se podría llamar a Andreas Gursky un iconoclasta de imágenes interiores, ya que con sus fotografías no sólo visualizamos la realidad, sino que además la absorbemos en una mezcla de imágenes mentales. Por ejemplo, al considerar la palabra “Keops”, de inmediato nos evoca la imagen de la pirámide de Keops, que durante la antigüedad fue considerada como una de las siete maravillas del mundo. Algo interesante es observar cómo Gursky crea una alienación y manipulación de la imagen de esta pirámide, destruyendo o anulando la imagen interna que tenemos de ella. Un egiptólogo notorio por sus teorías provocadoras, recientemente, afirma:

La mayoría de los egiptólogos han dejado de ver desde hace mucho tiempo, la forma de la pirámide como un símbolo religioso. En primera instancia una pirámide es un montón de piedras, destinadas a impedir que los ladrones de tumbas entren.¹¹¹

Esta idea conecta directamente con la impresión de la fotografía de Gursky. De hecho, la pirámide de Keops está constituida por unos 2.300.000 bloques de piedra, siendo la medida de esos bloques de un metro cúbico, aunque muchos de ellos son rectangulares. Lo que nosotros vemos en la imagen *Cheops (Keops)* de 2005 (fig. 3.106), no es el significado simbólico, sino la masa de piedras, “el ornamento de las masas”, según expresa el teórico alemán Siegfried Kracauer. Aunque, en la fotografía de Gursky las piedras no son iguales, nos encontramos más bien frente a una escena de destrucción, la pirámide está decayendo, como una ruina sin su pico y su coherencia. Sabemos que la palabra pirámide, como una imagen interna, también representa un orden social o político supervisado por un solo gobernante y en el que todo el mundo encaja. Así pues, no es casual que la sociedad egipcia antigua sea considerada como el máximo exponente de este tipo de organizaciones. Aunque nada de esto es expresado en la fotografía de Andreas Gursky, según el discurso del artista, la pirámide de Keops es

una ruina, su tumba ha sido saqueada. Del mismo modo, la cultura ha caído desde hace mucho tiempo, y su importancia también ha sido olvidada.¹¹²

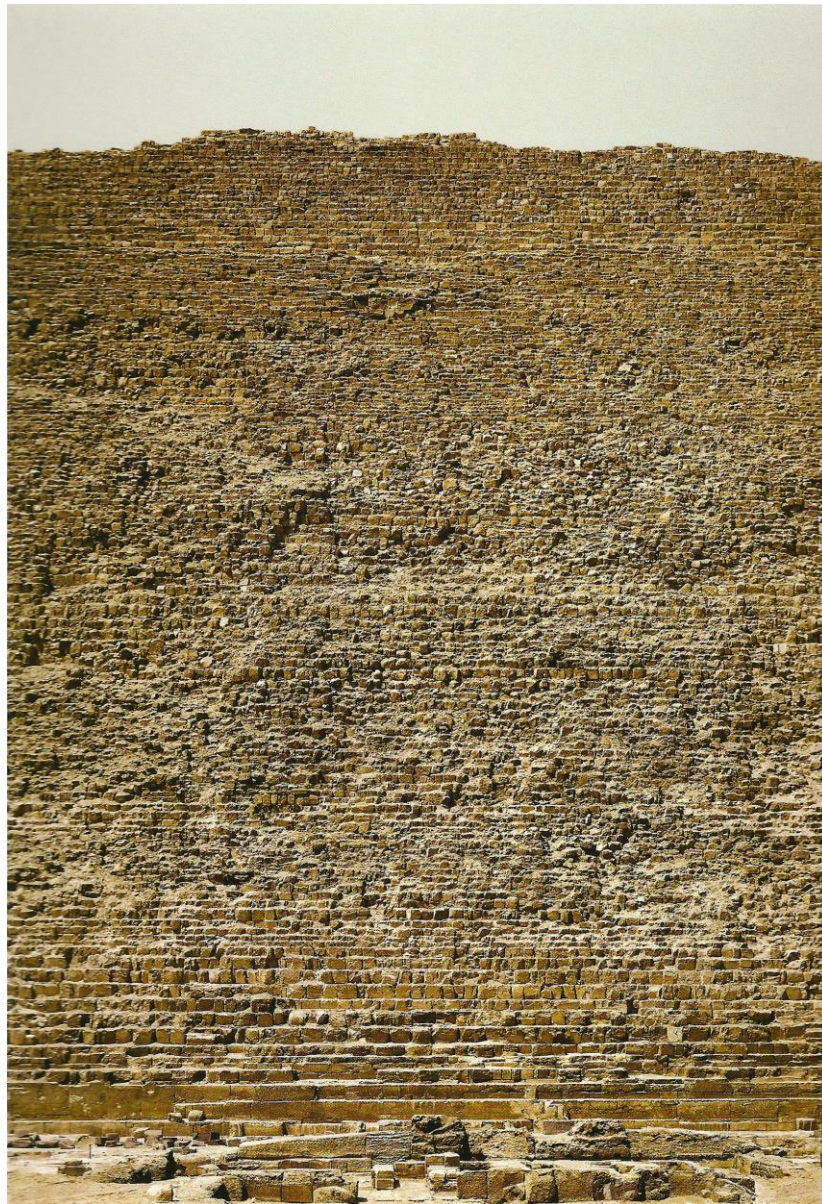


Fig. 3.106. Andreas Gursky. *Cheops*. 2005. Impresión cromogénica.

Asimismo, con las imágenes de Gursky creemos ver lo que Kant habría descrito como “la condición de lo posible”. Sus sorprendentes imágenes platónicas, nos invitan a asumir el mismo punto de vista precario del artista, sobrellevando a la vez, la fragilidad epistemológica de lo que se ve. Dicha fragilidad, en parte, es proporcionada por la exposición de tiempos ligeramente escalonados que se superponen. La imagen que Gursky nos plantea, se configura mediante la fusión de sucesivos eventos en una sola imagen simultánea. Las cosas aparecen lo suficientemente pequeñas y detalladas, captando a través de este lenguaje, lo que Platón denominó “eidolon”, eidos o paradigma: “imagen-idea-modelo”. Para Platón, lo paradigmático resulta ser más real que la propia realidad. Pero, lo que llega a ser realmente tangible en el discurso de Gursky, es el vacío, o lo que Platón llamó “chorismós”. Según Platón, este término significa el abismo existente entre las esencias eternas e inmóviles y la realidad siempre

cambiante del mundo. Como se puede comprobar, en las fotografías más recientes del artista alemán, nunca se aprecia sólo el tema, sino su destacable multiplicidad, un aspecto que se puede reconocer fácilmente en la imagen. La singular posición geográfica del espacio, también asalta en nosotros una reflexión. Percibimos el mundo justo delante, pero cabe preguntarse qué hay detrás. No la tierra como Heidegger habría deseado, sino el espacio de aviación, a un nivel metafórico, dibujado por el escritor y aviador francés Antoine de Saint-Exupéry. Dicho espacio, impregnado con eventos políticos y mundiales es donde Andreas Gursky hace su marca.¹¹³ Los innumerables acontecimientos y hechos colectivos que describen el mundo, son los que configuran una sólida definición del paisaje social en la actualidad. El filósofo Ludwig Wittgenstein defendía lo siguiente:

El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas.

El mundo viene determinado por los hechos, y por ser estos *todos* los hechos.

Porque la totalidad de los hechos determina lo que es el caso y también todo cuanto no es el caso.

Los hechos en el espacio lógico son el mundo.

El mundo se descompone en hechos.

Algo puede ser el caso o no ser el caso, y todo lo demás permanecer igual.

Lo que es el caso, el hecho, es el darse efectivo de estados de cosas.¹¹⁴

El funcionamiento de la lógica impera en el pensamiento de Wittgenstein. Los hechos se pueden interpretar como toda aquella actividad o comportamiento humano que transforma el paisaje. De ahí su importancia. Estos hechos son reflejados, tanto estética como narrativamente en la fotografía contemporánea de paisaje. A través de este lenguaje artístico se analiza la lógica de los hechos.

Por otro lado, el legado de los filósofos Karl Marx y Friedrich Nietzsche, son fundamentales para comprender el pensamiento postmoderno, explícito en la fotografía de paisaje. Algunas obras de Marx, como *La ideología alemana*, de 1846, y *El manifiesto comunista*, de 1848, fueron escritas en colaboración con el filósofo alemán Friedrich Engels. Marx promovió una visión materialista de la sociedad y la historia. Él veía la cultura humana principalmente a través de lentes de estructuras económicas y de clase¹¹⁵. Al concebir la configuración social del entorno en este sentido, en cierto modo superficial, se implica también a otro concepto clave para comprender nuestra relación con el paisaje: el nihilismo. Esta terminología significa la ruptura de los valores que fundamentan la tradición cultural de Occidente. La idea fue señalada por A. López Quintás en su libro *La revolución oculta*. No obstante, la raíz de tal concepto parece proceder del filósofo alemán Friedrich Wilhelm Nietzsche. Karl Theodor Jaspers expresa al respecto: "La creciente incredulidad de nuestra época ha producido el nihilismo. Nietzsche es su profeta. El nihilismo, antes impotente en conatos dispersos, se ha convertido en una manera dominante de pensar". Se podría apuntar que la causa de este nihilismo es el desarraigo cultural.¹¹⁶ La despersonalización mostrada en las actitudes robóticas y colectivas de los trabajadores de las fábricas e industrias internacionales, reflejan este "nihilismo", manifestado sobremanera en numerosas obras de los artistas Andreas Gursky y Edward Burtynsky. Según expresa el propio Friedrich Nietzsche en su obra *Also sprach Zarathustra* (*Así habló Zaratustra*): "El desierto crece. ¡Ay de quién dentro de sí cobija desiertos!"¹¹⁷ El filósofo hace referencia al vacío existencial que se instala en el individuo contemporáneo, trascendiendo por ende, en la concepción del paisaje.

La obra de Edward Burtynsky nos acerca también filosóficamente al proceso de trabajo de sus fotografías, describiendo una cierta conexión interna con sus pensamientos. El artista declaró, que él primero comienza su proyecto imaginando el tipo de paisaje que le gustaría fotografiar, y después se propone encontrar un lugar equivalente en el mundo real.¹¹⁸ De este modo, la composición de sus paisajes adquiere una doble vía de creación en la visualización de la imagen, primero interna y después externa. La enorme complejidad de la era posmoderna comporta, que los métodos para abarcar los proyectos artísticos sean lo más abiertos posibles, capaces de aceptar la transformación y lo imprevisto. Es por esto que el concepto de rizoma, como pensamiento de la realidad y como forma de crear, tal como fue conceptualizado por Gilles Deleuze, resulta francamente útil. La idea de rizoma plantea un sistema de pensamiento abierto. Además, el concepto filosófico de rizoma no sólo define una nueva manera de pensar, sino también nuevas maneras de crear formas.¹¹⁹ Esta idea nos permite concebir nuevos caminos para crear paisajes, algo que implica una política de estructura interna, ideas y reflexiones, que después se conceptualizan en imagen mediante una adecuada interpretación fotográfica. La lógica interna o mental, apuntada anteriormente con Andreas Gursky, de nuevo aparece en la obra de Burtynsky. A raíz de este posicionamiento artístico, cabe destacar al fotógrafo estadounidense Alfred Stieglitz, quien en su ensayo *Pictorial Photography (Fotografía pictórica)*, de 1899, declara que la fotografía no es sólo un proceso mecánico, sino que también requiere de un proceso mental, constituyendo este último el verdadero lenguaje artístico.¹²⁰ El pensamiento de Stieglitz hace referencia a un estado de la fotografía casi metafísico, en el que la sensación perceptiva se convierte en una cualidad abstracta.

No obstante, no se debe eludir la naturaleza racional del pensamiento. La razón, se impone de forma sistémica en nuestra conciencia, interfiriendo también en nuestra forma de percepción. Es un hecho, que tras la modernización del mundo, el ser humano se ha hallado en un espacio bastante más racional en el que todo es programado.¹²¹ Como apuntaba el filósofo francés Michel Foucault, en su libro *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines (Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas)*, el orden a partir del cual pensamos, no tiene el mismo modo de ser que el de los clásicos. Las ideas cambian y evolucionan.¹²² Ahora se construye un nuevo orden a través de la fotografía. Esta actitud se implanta en el lenguaje artístico de Andreas Gursky y Edward Burtynsky. Algunos ejemplos se encuentran en las obras *Greeley*, de 2002 (fig. 3.107), o *Rimini*, de 2003 (fig. 3.108), de Gursky, teniendo ambas un punto de vista alto. La fotografía *Manufacturing #18, Cankun Factory, Zhangzhou, Fujian Province (Manufatura n°18, fábrica de Cancún, Zhangzhóu, provincia de Fujian)*, de 2005 (fig. 3.109), de Burtynsky, también responde a esta visión de orden racional que se establece en el paisaje en relación con el individuo.



Fig. 3.108. Andreas Gursky. *Rimini*. 2003. Impresión cromogénica.

El filósofo alemán Gottfried Wilhelm Leibniz, en quién culmina la estética racionalista, defiende el pensamiento cartesiano según el cual el goce estético de las impresiones sensoriales se basa en lo racional o en lo lógico. Sin embargo, ahora, lo racional o lo “lógico” ha dejado de ser goce estético para convertirse en una cualidad de la imagen a veces inquietante, que simboliza la idea de paisaje actual. La estética racionalista reflejaba la actitud humana y la situación social de Europa en el siglo XVII, fundamentalmente en Francia, donde imperaba el racionalismo. En el siglo XVIII, se desarrollarían unos análisis sobre estética, mediante los cuales se establecen ciertos criterios: la unificación de lo múltiple, la proporción, la simetría, y la síntesis de las partes con una misma estructura. Disponiendo un orden compositivo, atendiendo a los criterios mencionados anteriormente, se confiere atención a la individualidad de la obra, por el estilo imperante construido.¹²³ Estos criterios artísticos son perfectamente aplicables en la creación fotográfica del paisaje actual. La particular caracterización estética descrita queda recogida en numerosas obras de Gursky. Los patrones compositivos que emplea este artista se rigen por el empleo de la proporción, la simetría, o la multiplicidad de un mismo diseño, lo que confiere síntesis en la relación de las partes con el todo. El paisaje fotografiado llega a sugerir, por tanto, un funcionamiento casi mecánico de la realidad.

Cabe contemplar también, el conflicto entre lo racional e irracional que domina la mente humana. Pensamientos y comportamientos se contradicen hacia la destrucción de nuestro propio hábitat. La teoría del filósofo inglés Thomas Hobbes, se fundamenta en el egoísmo intrínseco de la naturaleza humana. Según este autor, cada individuo está preocupado exclusivamente por la gratificación de sus propios deseos personales, y la medida de la propia felicidad es el éxito alcanzado en mantener un flujo continuo de gratificaciones. Este pensamiento conecta con otra teoría del mismo autor sobre el comportamiento destructivo del ser humano, de ahí su famosa sentencia: "el hombre es un lobo para el hombre". Somos autodestructivos, y esta es una reflexión a la que se puede llegar a través del trabajo del fotógrafo Edward Burtynsky. En una entrevista con Michael Torosian, Burtynsky muestra su planteamiento respecto al tema. El artista expone que trabajamos para suministrar aquellos materiales necesarios para la vida que estamos construyendo. Una de las ideas que intenta subrayar es la escala de este impacto, ya que nos afecta directamente. Según Burtynsky, actuamos para ser muy exitosos, y esto puede, eventualmente, ser perjudicial, ya que además somos muy destructivos por naturaleza. El artista plantea que debemos aprender a ser más conscientes de los recursos que nos han sido dados. Es importante discutir este tema, ya que implica un alcance global. Lo que resulta realmente revelador e interesante es, comprender cómo las fotografías de Burtynsky activan estas ideas en el individuo.¹²⁴

Es inevitable eludir el sentimiento de responsabilidad de la naturaleza, y somos conscientes de que nuestra especie, autoproclamada "*Homo sapiens sapiens*", se ha convertido en un animal nocivo para la supervivencia del planeta. Asimismo, el individuo constituye una amenaza virtualmente letal para la biosfera. Con el desarrollo tecnológico, el poder de la naturaleza ha sido cedido a la humanidad, volviéndose ésta más fuerte y destructiva. Como consecuencia, la coexistencia de todos los organismos del planeta se vuelve vulnerable, tanto por la increíble cantidad de bombas atómicas que existen, como por las variadas formas de degradación ambiental que provocan. La naturaleza se define como una "Mater dolorosa", alterada y contagiada por la misma fragilidad que marca la historia humana.¹²⁵ Por consiguiente, la cultura humana se degrada al mismo tiempo. Aunque la producción gastada y el desecho es una fuente potencial de energía en la industria global, para los etnologistas, la basura vertida marca el comienzo y el final de la cultura humana. El padre del psicoanálisis Sigmund Freud escribió como un prefacio, en su obra *La interpretación de los sueños*, de 1900, la siguiente cita: "Si no puedo cambiar la voluntad del cielo me lanzaré al infierno."¹²⁶

En 2005, Julian Lincoln Simon, profesor de la University of Maryland, expresó: "Ahora tenemos en nuestras manos... la tecnología para alimentar, vestir, y suministrar energía a una población en constante crecimiento durante los próximos siete billones de años..."¹²⁷ También está en nuestras manos saber utilizarla con fines productivos, y no destructivos, hacia un beneficio colectivo, posibilitando una reconstrucción positiva del paisaje mediante la incorporación e invención de nuevas ideas y formas de actuación. Se trata de pensar en una reelaboración de la comunicación que mantenemos con el entorno habitado, crear nuevas historias, reinterpretando las ya existentes. Después de todo, el paisaje es un continuo proceso de expresión de nuestra relación con el medio, definido por la cultura. El escritor y profesor americano Alexander Wilson, realizó la siguiente afirmación en su publicación *The Culture of Nature: North American landscape from Disney to the Exxon Valdez* (*La cultura de la naturaleza: del paisaje norteamericano de Disney a Exxon Valdez*):

En el sentido más amplio del término, el paisaje es una forma de ver el mundo y proyectar nuestra relación con la naturaleza. Es algo que pensamos, hacemos, y construimos como un colectivo social. Por lo tanto, es una historia tanto geográfica como social. Se trata de un retorno a la tierra una y otra vez, pero es una tierra entendida como sujeto y objeto, un agente de los procesos históricos así como el campo de la acción humana...

Los términos de la supervivencia en el próximo siglo no se encontrarán dentro del ámbito tecnológico sino dentro de la cultura que lo rodea y lo produce. Necesitamos urgentemente imaginar entornos que no estén asociados a la dominación... Tenemos que contar nuevas historias sobre los asentamientos y el trabajo en esta Tierra.¹²⁸

Pensemos en reestructurar nuestra relación con el medio, y reflexionemos sobre nuestras acciones. El escritor William L. Fox, director del Center for Art + Environment, en el Nevada Museum of Art, en Reno, Nevada (EE.UU.), ha centrado sus investigaciones en indagar cómo la mente del ser humano es capaz de transformar el espacio en lugar, o la tierra en paisaje. En su publicación *Terra Antarctica, Looking into the Emptiest Continent* (*Tierra Antártica, explorando el continente más vacío*), de 2005, el autor expone cómo podemos emplear los significados culturales para aumentar nuestra neurobiología, con el fin de superar las dificultades de percepción que experimentamos al explorar grandes espacios. Mediante una mirada multidisciplinar hacia la Antártida, William L. Fox indaga en la evolución de nuestra visión, y en las historias entrelazadas de exploración, arte, cartografía, y ciencia.¹²⁹ Esta interdisciplinariedad es importante, ya que no se trata sólo de hablar sobre arte; en definitiva estamos hablando sobre la vida.

Notas

1. Naranjo, J. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 38.
2. Álvarez Areces, M. Á. (2009). Patrimonio, cultura y paisaje, recursos para una economía sostenible. *Revista Ambienta*, p. 5.
3. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz. p. 30.
4. Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: ABADA, p. 11.
5. Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 234-286.
6. Naranjo, J. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 177-178.
7. Picaudé, V. y Arbaizar, P. (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 178.
8. *Ibidem*, p. 181.
9. Berger, J. y Mohr, J. (2008). *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 98.
10. Marchán Fiz, S. y Colomina, B. (2010). Arquitectura II. La mirada del artista. *Revista Exit. Imagen y Cultura*, (37), p. 156.
11. Pratesi, L. y Carpi de Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Lariviere, pp. 20-29.
12. Bright, D. (1985). *Of Mother Nature and Marlboro Men. An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography*. ED. Exposure 23:1, p. 2.
13. Davis, K. F. (comunicación personal, 19 de octubre, 2012). Original en inglés: <<By its very nature, the photograph combines various kinds of intentionality and information. Not all, certainly, but many function as both works of artistic expression and as matrices of social/historical data. Any and all of these readings can be useful.>>
14. Jussim, E., y Lindquist-Cock, E. (1985). *Landscape as Photograph*. New Haven, Conn.: Yale University Press, pp. 140-141. Original en inglés: <<I still believe there is a real social significance in a rock-a more important significance therein than in a line of unemployment.>>
15. Naranjo, J. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 255.
16. La Fábrica. (2005). *Ciudad*. Madrid: La Fábrica, p. 5.
17. Stimson, B. (2009). *El eje del mundo. Fotografía y nación*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 42.
18. Olmo, S. B. (2001). El cambio de paradigma de paisaje urbano. *Revista Lápis*, (176), pp. 38-39.
19. Naranjo, J. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 205-206.
20. Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*. Germany: Hatje Cantz, p. 28.
21. Gursky, A. (1995). *Andreas Gursky. Images*. London: Tate Gallery, pp. 62-64.
22. Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*. Germany: Hatje Cantz, p. 26.
23. Tabrizian, M. (2008). *This is That Place*. London: Tate Britain, p. 12. Original en inglés: <<I was inspired by the work of French sociologist-philosopher Jean Baudrillard, in particular his analysis of contemporary culture, which is illuminating as it provides an insight into a new condition and social experience that we are all facing, including what we may call "social depression". At a literal level, *Silent Majority* is concerned with depression, or more accurately the invisibility of it in today's society of indifference. In a corporate world where one has to complete at any cost, succeed at any cost, depression has become the norm. At a more philosophical level, the work attempts to evoke Baudrillard's world of simulation, a fractal culture where "the people" are compelled into silence, into an extremity of indifference and conformity.>>
24. *Ibidem*, p. 9.
25. Kunstmuseum Bonn (2011). *Through the Looking Brain*. Germany: Hatje Cantz, p. 50.
26. Olmo, S. B. (2001). El cambio de paradigma de paisaje urbano. *Revista Lápis*, (176), p. 47.

27. Bodei, R. (2011). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela S.A., p. 24.
28. Moya Pellitero, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, pp. 38-48.
29. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz. pp. 56-57.
30. Gómez Isla, J. (2001). Andreas Gursky. La reformulación de la idea de realidad. *Revista Lápis*, (176), p. 65.
31. Fundación Foto Colectania (2003). *Realidad y representación. Coleccionar paisaje hoy*. Barcelona: Fundación Foto Colectania, p. 26.
32. International Center of Photography (2006). *Ecotopia: The Second ICP Triennial of Photography and Video*. Germany: Steidl, p. 25.
33. Intermedio (2011). *Contactos. Los mejores fotógrafos del mundo revelan los secretos de su profesión*. [DVD]. Barcelona: Intermedio.
34. Kunstmuseum Bonn (2011). *Through the Looking Brain*. Germany: Hatje Cantz, p. 44.
35. Galassi, Peter; D. Lowry, Glenn et al. (2002). *Andreas Gursky*. New York: The Museum of Modern Art, pp. 31-34.
36. Kunstmuseum Basel (2007). *Andreas Gursky*. Germany: Hatje Cantz, pp. 49-50.
37. Algunas de las imágenes asociadas a la imaginaria de Gursky son: *The Large Enclosure* (fig. 3.24), de Caspar David Friedrich, de 1832, un óleo sobre lienzo de 73,5 cm x 103 cm; *View of the Dachstein*, de Ferdinand Georg Waldmüller (fig. 3.25), de 1838, un óleo sobre lienzo de 45 cm x 57,5 cm; *View of the Rhine at Düsseldorf* (fig. 3.26), de Joseph Kessel, de finales de la década de 1950, una postal de 10,4 cm x 14,8 cm, cuya técnica es la fotolitografía; y *Ruhr Valley Bridge* (fig. 3.27), de Hans-Joachim Ellerbrock y Gerd Schafft, de 1989. Véase Galassi, Peter; D. Lowry, Glenn et al. (2002). *Andreas Gursky*. New York: The Museum of Modern Art, pp. 25-27.
38. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, p. 21.
39. Álvarez Areces, M. Á. (2009). Patrimonio, cultura y paisaje, recursos para una economía sostenible. *Revista Ambiente*, p. 5.
40. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, p. 18.
41. Moya Pellittero, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, pp. 137-138.
42. Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*. London: Thames and Hudson, p. 57.
43. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, p. 15.
44. Gursky, A. (1995). *Andreas Gursky. Images*. London: Tate Gallery, p. 50.
45. Bodei, R. (2011). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela S.A., pp. 44-49.
46. Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital: the Hallmark Photographic Collection*. Kansas City, MO: Hallmark Photographic Collection, p. 442.
47. Ohlin, A. (2002). Andreas Gursky and the Contemporary Sublime. *Art Journal*, 61, (4), p. 23. Original en inglés: <<Whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime. That is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.>>
48. *Ibidem*, p. 24.
49. Algunas obras de Elger Esser son: *Pointe du Percho, France*, de 2006 (fig. 3.34), *Tonnay I, France*, de 1997 (fig. 3.35), *Doubt, France*, de 1999 (fig. 3.36), *Combray (Merry-sur-Yonne), France*, de 2008 (fig. 3.37), o *Poveglia, Italy*, de 2001 (fig. 3.38). Véase Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*. London: Thames and Hudson, pp. 51-52.
50. Sasse, J. y Handlin, E. (2009). *Trouble in Paradise. Examining Discord between Nature and*

Society. Tucson: Tucson Museum of Art, p. 13.

51. International Center of Photography (2006). *Ecotopia: The Second ICP Triennial of Photography and Video*. Germany: Steidl, p. 82.

52. Ruud, B. K. (2013). *Encounters: Photography from the Sheldon Museum of Art*. Lincoln: University of Nebraska Press, p. 94.

53. Pratesi, L. y Carpi de Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Larivière, p. 87.

54. Cabe señalar las siguientes obras de Axel Hütte: *Crucifix Lane II*, London, de 1996 (fig. 3.44); *Furka*, Switzerland, de 1995 (fig. 3.45); *Island Fo*, Iceland, de 2002 (fig. 3.46); *Furka II*, Switzerland, de 1995 (fig. 3.47); *Mudchute II*, England, de 2001 (fig. 3.48); *Stratosphere Tower*, Las Vegas, USA, de 2003 (fig. 3.49); *Vetlebreen*, Norway, de 2000 (fig. 3.50); *Nourlangie Billabong II*, Australia, de 2000 (fig. 3.51); *Capulin*, Fire I, USA, de 2007 (fig. 3.52). Véase Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*. London: Thames and Hudson, pp. 29-30.

55. Burtunsky, E. (2009). *Oil*. Germany: Steidl, p. 169.

56. Jussim, E. (1990). *A Distanced Land. The Photographs of John Pfahl*. New York: The University of New Mexico Press; Albright-Knox Art Gallery. pp. 14-15.

57. Bright, D. (1985). *Of Mother Nature and Marlboro Men. An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography*. ED. *Exposure 23:1*, p. 8

58. Jussim, E. (1990). *A Distanced Land. The Photographs of John Pfahl*. New York: The University of New Mexico Press; Albright-Knox Art Gallery. p. 15. Original en inglés: <<"I'm not interested in pushing simple opinions or making propagandistic statements. It seems to me that when more than one message is presented in a work of art, a tension is created that cries out for resolution." People who are conditioned by advertising photography and most photojournalism "expect an unambiguous message and find my work perplexing. However, I would hope that most viewers are provoked by the deliberately fostered tension to think more deeply about the complexity of the issues". The intention is to make people relate to the implications of an image.>>

59. *Ibidem*, pp. 15-16. Original en inglés: <<For beauty is only the beginning of terror...>>

60. Adams, R. (2005). *Beauty in Photography*. Aperture. pp. 24-25. Original en inglés: <<Beauty is the overriding demonstration of pattern that one observes, for example, in the plays of Sophocles and Shakespeare, the fiction of Joyce, the films of Ozu, the paintings of Cézanne and Matisse and Hopper, and the photographs of Timothy O'Sullivan, Alfred Stieglitz, Edward Weston, and Dorothea Lange.>>

61. Jussim, E. (1990). *A Distanced Land. The Photographs of John Pfahl*. New York: The University of New Mexico Press; Albright-Knox Art Gallery.

62. *Ibidem*, Original en inglés: <<The prodigious display of smoke bursting forth from the stacks of the Bethlehem Steel coke operation in Lackawanna, New York, can best be seen from a low slag bluff overlooking the plant from the north. A narrow boat channel of dark water separates me from the silhouetted factory buildings bathed in the radiance of Lake Erie. By the simplest act of looking through the enormous telephoto lens of my Hasselblad, I thrust myself into a phantasmagoria of light and color. Simultaneously attracted and repelled, I feel myself engulfed in a truly awesome spectacle of nature. It is like suddenly being hurled into a roaring cataract, an eruption volcano, or a violent storm at sea. Alarm whistles blow and smoke discharges into the sky, expanding and changing form far more rapidly than I can imagine possible, and at its absolute zenith, dissipating into thin air before I can take another breath.

The presentation has its own geyser-like rhythms and rationale, and fifteen to twenty minutes pass before another discharge takes place. Doubtless, the efficiencies of the internal workings of the mill dictate a logic for the timings, but from my removed vantage point I can only see them as part of an irrational process, terrifying in its capriciousness. Dark, fuming emissions collide with brilliant, white pillows, both swept away in a moment by a thick, yellow vapor. I rotate my camera on its tripod hastily, moving its aim from one vortex of activity to another, trying to keep pace with the rapid transformations.

(...)

As the hours pass by and the sun lowers, pink and orange highlights ass their glow to the towering clouds of effluvium. Each hour, each day, each time of year holds its own surprises.>>

63. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, pp. 30-34.

64. Jussim, E. (1990). *A Distanced Land. The Photographs of John Pfahl*. New York: The University of New Mexico Press; Albright-Knox Art Gallery. p. 3.

65. Mitchell, M. (2009). *Australian Minescapes. Edward Burtynsky*. Australia: Western Australian Museum. Original en inglés: <<If the human experience can be considered a manifestation of dreams, and desires, mines can be thought of as the source for the raw material of that experience. On one level of understanding that mineral rich ore is manufactured into the objects of our collective desire: the automobiles we drive, televisions we watch, jets that fly us around the globe, houses that provide us with shelter and comfort, and an endless stream of gadgets and goods. If gold, silver and diamonds are the valuables we bestow upon each other, to honour great citizens and profess our love, then are not the great voids we leave in that residual landscape a lasting testament to these ambitions? The imagery I derive from these landscapes therefore becomes symbolic. What this civilization leaves in the unwitting creation of gigantic monuments to our way of life.>>

66. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, p. 34-35.

67. *Ibidem*, p. 20.

68. *Ibidem*, pp. 18-36.

69. *Ibidem*, pp. 46-47. Original en inglés: <<I remember seeing my first Carleton Watkins prints at the Metropolitan Museum in New York in the early eighties. They were remarkable, with an aliveness in the images that is hard to find in contemporary work.>>

70. Smithsonian American Art Museum (1988). *Between Home and Heaven*. Smithsonian Institution in association with the University of New Mexico Press, p. 46.

71. Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG 31:2:14:6, *Experimental Lecture F.O.P 8-11-79. My Life in Photography*, en "Ansel Adams Archive. Activity files: Lectures, 1976-1983. Interviews, 1945-1978." (Ansel Adams Archive). Tucson, AZ (EE.UU.). Original en inglés: <<To feel and speak the astonishing beauty of things--earth, stone and water, beast, man and woman, sun, moon and stars--

The blood-shot beauty of human nature, its thoughts, frenzies and passions. And in human nature its towering reality...to feel greatly, and understand greatly, and express greatly, the natural beauty, is the sole business of poetry.

The rest's diversion... Many people of today are actually afraid of beauty!>>

72. Ruud, B. K. (2013). *Encounters: Photography from the Sheldon Museum of Art*. Lincoln: University of Nebraska Press, p. 92.

73. Sasse, J. y Handlin, E. (2009). *Trouble in Paradise. Examining Discord between Nature and Society*. Tucson: Tucson Museum of Art, p. 94.

74. *Ibidem*, p. 13.

75. Lustrum Press (1980). *Landscape: Theory*. New York: Lustrum Press, p. 41. Original en inglés: <<I thought I could make a footprint in the sand that would stand as an abstraction.>>

76. Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: ABADA, p. 42.

77. Nogué, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 27-28.

78. Tyler, A.; Burtynsky, E. et al. (2008). *Construir, habitar, desocupar: prácticas del espacio*. Donostia, San Sebastian, p. 28.

79. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, p. 24. Original en inglés: <<I really see a 4-by-5-inch or an 8-by-10-inch blank sheet of film as an open canvas, and I fill it.>>

80. *Ibidem*, p. 52.

81. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, p. 22. Original en inglés: <<On a formal level, countless interrelated micro- and macrostructures are woven together, determined by an overall organizational principle. A closed microcosm

which, thanks to my distanced attitude toward my subject, allows the viewer to recognize the hinges that hold the system together.>>

82. Gómez Isla, J. (2001). Andreas Gursky. La reformulación de la idea de realidad. *Revista Lápis*, (176), p. 64.
83. Galassi, P.; D. Lowry, G. at el. (2002). *Andreas Gursky*. New York: The Museum of Modern Art, p. 35.
84. Pastor, G. (2005). La fotografía de Andreas Gursky: nuevos paisajes para la ciudad actual. *Revista Digital de Arte Contemporáneo arte2o* [en línea], Nº 25. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/arte2o/documentosfotografiagursky.htm>, pp. 3-4.
85. Gémez Isla, J. (2001). Andreas Gursky. La reformulación de la idea de realidad, *Revista Lápis*. Nº 176, p. 64.
86. Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*. London: Thames and Hudson, pp. 55-57.
87. Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales*. Madrid: Akal, p. 11.
88. Kunstmuseum Basel (2007). *Andreas Gursky*. Germany: Hatje Cantz, p. 55.
89. Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*. Germany: Hatje Cantz, p. 30.
90. Cartier-Bresson, H. (2007). *The Decisive Moment*. [DVD]. NY: International Center of Photography, en colaboración con la Fundación Henri Cartier-Bresson, París, y Scholastic Inc.
91. Mitchell, M. (2008). *Australian Minescapes: Edward Burtynsky*. Australia: Western Australian Museum. Original en inglés: <<During the twenty-five years since I first photographed the Sudbury mines, I have contemplated how to bring a new dimension to that body of work. Within the scope of my artistic practice visual abstraction is something I often think about and venture to explore. When the world takes on a surreal, dream-like appearance I stop, I look, and I am compelled to make pictures in those moments. Using the helicopter as a tool, a lofty tripod, I found the strange, dizzying perspective on the landscape provided the new element I was after. The rare bird's-eye vantage point provides for a view that incorporates the grand scale of what human intervention on our planet quite literally looks like with my desire to transcend that reality and create a work of art.>>
92. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, p. 44.
93. *Ibidem*, pp. 22-40.
94. International Center of Photography (2006). *Ecotopia: The Second ICP Triennial of Photography and Video*. Germany: Steidl, p. 160.
95. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, pp. 60-89.
96. Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*. Germany: Hatje Cantz, p. 30.
97. Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*. London: Thames and Hudson, p. 37.
98. Gómez Isla, J. (2001). Andreas Gursky. La reformulación de la idea de realidad. *Revista Lápis*, (176), p. 60.
99. Pratesi, L. y Carpi de Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Larivière, p. 61.
100. Kunstmuseum Basel (2007). *Andreas Gursky*. Germany: Hatje Cantz, p. 45.
101. Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz Conocimiento, p.14.
102. *Ibidem*, p. 26.
103. Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 89-90.
104. Nogué, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 14-19.
105. Weski, T. (2007). *Andreas Gursky*. Cologne: Snoeck, p. 19.
106. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, p. 39.
107. Gursky, A. (1995). *Andreas Gursky. Images*. London: Tate Gallery, pp. 24-26.
108. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, pp. 42-43.

109. Moure, G. (2000). *La arquitectura sin sombra*. Barcelona: Poligrafía, p. 9.
110. Pratesi, L. y Carpi de Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Larivière, pp. 17-18.
111. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, p. 94. Original en inglés: <<The majority of Egyptologists have long since ceased to see the shape of the pyramid as a religious symbol. In the first instance a pyramid is a heap of stones, intended to prevent grave robbers from entering the grave chamber.>>
112. *Ibidem*, pp. 94-95.
113. *Ibidem*, pp. 42-43.
114. Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial S.A., p. 49.
115. Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital: the Hallmark Photographic Collection*. Kansas City, MO: Hallmark Photographic Collection, p. 423.
116. Jaén, P. (2010). *En torno al hombre masa*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 80.
117. Nietzsche, F. (1982). *Así habló Zaratustra*. Barcelona: Origen S.A., p. 335.
118. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtnysky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, p. 23.
119. Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 244.
120. Moya Pellitro, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, p.261.
121. Gerritzen, M. y Van Mensvoot, K. (2005). *Next Nature*. BIS Publishers, p. 30.
122. Foucault, M. (2009). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, p. 7.
123. Watsuji, T. (2006). *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Sigueme, pp. 215-217.
124. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtnysky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, pp. 30-31.
125. Bodei, R. (2011). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela S.A., p. 151.
126. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, p. 78.
127. Burtnysky, E. (2009). *Oil*. Germany: Steidl, p. 195. Original en inglés: <<We have in our hands now... the technology to feed, clothe, and supply energy to an ever-growing population for the next seven billion years...>>
128. Wilson, A. (1992). *The Culture of Nature: North American landscape from Disney to the Exxon Valdez*. Cambridge, Mass.: Blackwell. Original en inglés: <<In the broadest sense of the term, landscape is a way of seeing the world and imaging our relationship to nature. It is something we think, do, and make as a social collective. Thus it is as much a social as a geographical history. It comes back to the land over and again, but it is a land understood as both subject and object, an agent of historical processes as well as the field of human action... The terms of survival into the next century will not be found within the technological arena but from within the culture that surrounds and produces it. We urgently need to imagine environments which are not about domination... We need to tell new stories about settlement and work on this Earth.>>
129. Fox, W. L. (2005). *Terra Antarctica: Looking into the Emptiest Continent*. San Antonio: Trinity University Press, pp. xiii-xiv.

Capítulo 4

VALORES MATERIALES E INMATERIALES EN LA FOTOGRAFÍA DEL PAISAJE ALTERADO

4. VALORES MATERIALES E INMATERIALES EN LA FOTOGRAFÍA DEL PAISAJE ALTERADO

Se podrían establecer tres factores clave para comprender la alteración actual del paisaje: la arquitectura, la industria y el consumo. En el permanente proceso de creación del entorno, éstos son agentes activos que generan una estructura (ya sea material o inmaterial) en el sistema cultural del paisaje. La actitud consumista del individuo reflejada en la fotografía paisajística, puede considerarse un valor social inmaterial, aunque dicho comportamiento lleve implícito una condición humana materialista. Asimismo, la arquitectura conlleva comprender una lógica interna e inmaterial, asociada a las narrativas que estructuran el esqueleto urbano e industrial. La convergencia entre acción e introspección será una de las claves de este apartado. Reflexionar sobre el conocimiento, el miedo, la extracción de petróleo, o el exceso de consumo, nos sitúa en una compleja dialéctica en la que intervienen, como decimos, los diversos aspectos materiales e inmateriales de la cultura contemporánea. La fotografía, concebida como un camino híbrido de pensamiento, nos puede permitir elaborar una aproximación a este tipo de razonamientos.

Keith Moxey, profesor de Historia del Arte de la University of Chicago, defiende que el funcionamiento de las imágenes en la cultura actual, escapa a los tradicionales métodos de análisis empleados por los historiadores del arte, debido a la emergente saturación de imágenes. De ahí la necesidad de un replanteamiento de la cultura visual y del componente estético en el arte. Según expresa el propio Moxey:

Los estudios visuales encuentran relevancia estética en lugares en los que la Historia del Arte no ha estado nunca dispuesta a buscar. Y, como ya no sirven las teorías universales sobre Estética, la única manera de salvar a la Estética es proyectarla en un universo de productos híbridos, el propio de la globalización.¹

En la sociedad global que nos ocupa, los paisajes son creaciones culturales y categorías de la mente. En la década de 1970, la teoría posestructuralista promovió la idea del paisaje como construcción cultural que proyecta unos valores e intereses colectivos. Este pensamiento, que plantea el significado de las imágenes trascendiendo los límites materiales de la fotografía, fue originado en parte por los escritos interdisciplinarios de historiadores y geógrafos culturales tales como Donald W. Meinig, J. B. Jackson, y Yi-Fu Tuan. Estos autores subrayan el impacto de la cultura en la naturaleza, definiendo el paisaje como una síntesis relacional entre el hombre y el mundo natural.² La permanente relación entre el individuo y su entorno se percibe en las construcciones urbanas, las fábricas, o la explotación de la tierra y sus recursos. Durante toda la historia, las sociedades han transformado la naturaleza en paisajes culturales, caracterizándose éstos por unos valores materiales a la vez que inmateriales.³ Los comportamientos y mentalidades sociales (valores inmateriales), se ponen en valor junto a la corporeidad de las estructuras paisajísticas (valores materiales). Resulta relevante encontrar estas conexiones argumentales en la creación fotográfica. De hecho, la fotografía como obra artística proporciona dicha actitud cultural del paisaje, permitiendo al espectador e investigador acceder más allá del registro puramente visual de la imagen. De este modo, la mirada fotográfica nos conduce a las grandes construcciones industriales y arquitectónicas, introduciéndonos en sus dinámicas de funcionamiento. Valorar el paisaje se convierte en un objetivo de peso en el ámbito artístico contemporáneo, llegando a significar un argumento central de la propia actividad creadora.

Cabe destacar la exposición *Ereditare il paesaggio (Heredando el paisaje)*, celebrada en el Museo dell' Ara Pacis en Roma, en 2007, comisariada por Giovanna Calvenzi y Maddalena D'Alfonso, y cuyo argumento principal es el paisaje. En esta exposición, se plantea la fotografía como una vía de observación de las transformaciones del entorno. Se aborda un paisaje humano, actuando la fotografía como documento y testimonio que registra las huellas de las actividades y estructuras sociales, políticas y económicas. El título de la citada exposición, nos introduce en la herencia de siete grandes maestros y sucesores, y en un debate sobre la sostenibilidad del desarrollo. Ahora, la naturaleza está domesticada, y es habitada poéticamente por el hombre. En este sentido, destacan las fotografías de paisaje de Gustave Le Gray, Thomas Struth, y las islas de Andreas Gursky. Asimismo, la ciudad y su expansión descontrolada y difusa son la expresión de un entorno altamente humanizado.⁴

Hablar de la posibilidad de un arte relacional, que toma como horizonte teórico la esfera de las relaciones humanas y su contexto social, supone un cambio radical en los objetivos estéticos, culturales y políticos de la creación de la imagen. Se podría afirmar que esta evolución proviene esencialmente del nacimiento de una cultura urbana mundial, y de la extensión del modelo urbano a casi la totalidad de los fenómenos culturales.⁵ El paisaje es redefinido por los espacios urbanos y la acción del individuo en él. Los paisajes se crean y se construyen en las relaciones sociales, funcionando como parte de la totalidad social. Necesitamos además conocer algunas meta-narrativas sobre el capitalismo, o sobre el poder universal de la vida humana para comprender el concepto de paisaje.⁶ Por otro lado, siendo conscientes de la pluralidad disciplinar que interviene en la construcción social del entorno, quizás la arquitectura sea una de las que más énfasis pone en la visibilidad de la estructura material de ese paisaje. La arquitectura implica ver y proyectar a la vez el rostro de su entorno, mediante el dibujo de su lógica territorial, histórica y social.⁷ La ciudad, representa mejor que cualquier otro símbolo, la modernidad y el carácter urbano de la sensibilidad y la percepción contemporánea. A través de ella se concreta el imaginario colectivo, con la publicidad y la luminosidad artificial de anuncios que anulan la noche, expresando en sus edificios el poder del capitalismo como sistema económico hegemónico, y trazando nuevos mapas de disolución social. Del mismo modo, la ciudad actúa como el lugar dónde se desarrollan los relatos caóticos de vidas individuales que funcionan como documentos.⁸ Algunas teorías recientes sobre arquitectura, han tratado de explicar las trayectorias físicas del ser humano a través de los edificios como verdaderas narraciones o cuentos.⁹

Hemos de aceptar que la integración entre la naturaleza y la cultura, resulta fundamental para poder concebir una significativa conceptualización del paisaje. Existen discursos artísticos muy diversos al respecto. En este sentido, las fotografías de los petroglifos del suroeste de la India, de la artista Linda Connor, merecen nuestra atención. Destaca su obra *Dots and Hands, Fourteen Window Ruin, Bluff, Utah (Puntos y manos, ruina de catorce cavidades, Bluff, Utah)*, de 1987 (fig. 4.1), con antiguas y petrificadas dunas de arena. También cabe mencionar su obra *Design Petroglyph, Wupatki, Arizona (Diseño del petroglifo, Wupatki, Arizona)*, de 1989 (fig. 4.2), en la que las rocas aparecen anguladas, y el diseño humano parece perseguir los contornos naturales.¹⁰ La simbología de un paisaje permanece unida a su cultura, ya que no sólo se trata de percibir el reflejo de la misma, sino de comprender cómo los valores culturales construyen el propio paisaje, constituyendo éste un producto social.¹¹ Las estructuras urbanas, cadenas industriales, sistemas de producción, extracción y distribución de los recursos, el transporte y el consumo de energía, definen la cultura de una sociedad posindustrial, reflejada en la imaginería fotográfica de las últimas décadas.



Fig. 4.1. Linda Connor. *Dots and Hands, Fourteen Window Ruin Bluff Utah*. 1987. Impresión en gelatina de plata



Fig. 4.2. Linda Connor. *Design Petroglyph, Wupatki, Arizona*. 1989. Impresión en gelatina de plata.

4.1. La arquitectura y su identidad cultural

Las estructuras arquitectónicas han llegado a significar, para numerosos artistas, un género iconográfico de relevante interés. Ahora, no se trata simplemente de "documentar" la ciudad, sino de elevar la condición artística de la fotografía. Esta visión se consolidó notablemente en los comienzos de la década de 1990. Sucedió primero en Alemania, extendiéndose más tarde a nivel internacional.¹² Mediante la fotografía de arquitectura se proyectan los valores materiales e inmateriales que marcan a la sociedad. Los discursos internos, junto a las estructuras físicas, forjaron una perspectiva ampliada del concepto de paisaje urbano. A diferencia de cómo ocurría en épocas anteriores, cuando la fotografía urbana representaba principalmente vistas topográficas, en el mundo actual se abordan cuestiones críticas y reflexivas, que impulsan la creación fotográfica del paisaje urbano. Dichos interrogantes tratan sobre el futuro de la ciudad y de sus formas de vida, así como sobre el desarrollo demográfico que acontece.¹³ Precisamente, la arquitectura, actúa como un eje principal para abordar teorías y planteamientos sobre la configuración contemporánea del entorno en una etapa posmoderna. Según reconoce el teórico Fredric Jameson, precisamente a raíz de los debates sobre arquitectura fue cuando este autor comenzó a construir su propia definición de posmodernismo.¹⁴ Mediante esta configuración urbana, se expresa la voluntad de la sociedad, idea que comparte el fotógrafo alemán Thomas Struth. La dinámica arquitectónica de la vida diaria determinará la evolución social del individuo y su relación con el entorno. Esta idea se consolida, notablemente, en las fotografías de Andreas Gursky, quien busca la comprensión de los valores de la existencia civilizada, con el fin de hallar la "imagen universal". La arquitectura como espacio en el que se desarrolla la vida humana será uno de los temas centrales de la obra de Gursky. Las imágenes de este artista simbolizan el urbanismo contemporáneo según lo entiende el arquitecto, urbanista y teórico Rem Koolhaas, quién en 1969 anunció: "Una ciudad es un plano de asfalto con algunos puntos candentes de intensidad". Este autor subraya la importancia de la arquitectura como piedra angular cultural que crea significados en una sociedad marcada por tecno-estructuras difusas de información. En palabras del propio autor: "Eso encarna la esperanza o el vago recuerdo de una esperanza, de que la forma, la coherencia, podrían ser impuestas a las olas violentas de información que se apodera de nosotros diariamente."¹⁵ La concreción formal de la arquitectura se impone, adquiriendo una importancia clave en un mundo donde las líneas y límites se disuelven. Así pues, la imagen fotográfica permite afianzar estas estructuras, no sólo físicas, conduciéndonos también hacia determinados discursos conceptuales.

Toda proyección arquitectónica presenta unos rasgos identitarios como consecuencia de la historia cultural del paisaje. Por ejemplo, la Avenue of the Americas, en Nueva York, llamada oficialmente de ese modo desde 1945, es un referente para las 21 naciones democráticas que componen el norte y el sur americano en ese periodo. El nuevo conjunto de edificios de esa avenida, realizados durante las décadas de 1950 y 1960, comprendería sedes de empresas, bancos, representaciones del gobierno, departamentos comerciales, e instituciones culturales. En la Avenue of the Americas o Sixth Avenue (Avenida de las Américas o Sexta Avenida) (fig. 4.3 & 4.4), muchos de sus edificios se construyeron perpendicularmente a la calle. Las fachadas están cubiertas con rejillas, cortinas de metal y vidrio, y se las considera "Dernier cri" (de moda). Los diseñadores de estos edificios fueron: Skidmore, Owings & Merrill, Emery Roth & Sons, Harrison & Abramovitz. Los ritmos generados por las numerosas ventanas rectangulares de luz, emergiendo de la oscuridad como un código morse desconocido, impactó e intrigó al fotógrafo Andreas Gursky. Este artista representa este hecho en su

obra *Avenue of the Americas*, de 2001 (fig. 4.5), creando una desmesurada abstracción.¹⁶ Se podría pensar que la estructuración racional de ese espacio, impuesta por una cuadrícula, se convierte en un paradigma del espacio urbano contemporáneo, donde la luz eléctrica dibuja la imagen. De este modo, la energía materializa la imagen, y Andreas Gursky la fotografía con precisión. Esta obra nos hace plantearnos el nivel de contaminación lumínica alcanzada, un tema que debería preocuparnos, ya que en las últimas décadas se ha producido una gran transformación en la concepción nocturna del paisaje. En ocasiones cuesta concebir la existencia de un cielo con estrellas, ya que toda nuestra atención perceptiva se orienta hacia las arquitecturas de luz, que inundan la ciudad a cualquier hora del día.

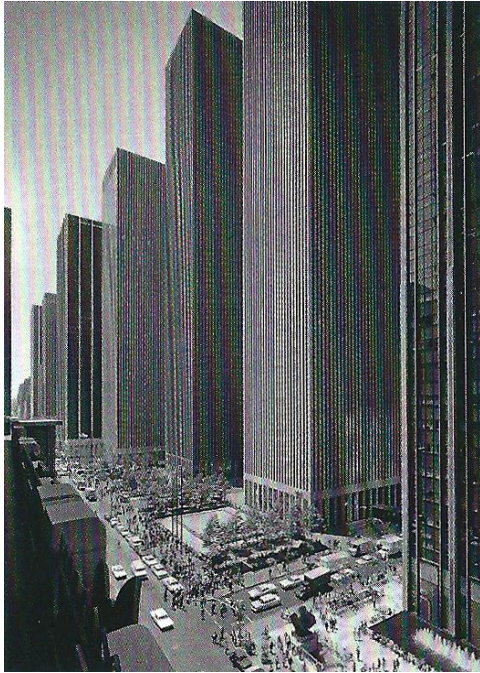


Fig. 4.3. Vista del suroeste de la Sexta Avenida. 1971.



Fig. 4.4. New York Hilton, Sexta Avenida. 1963.

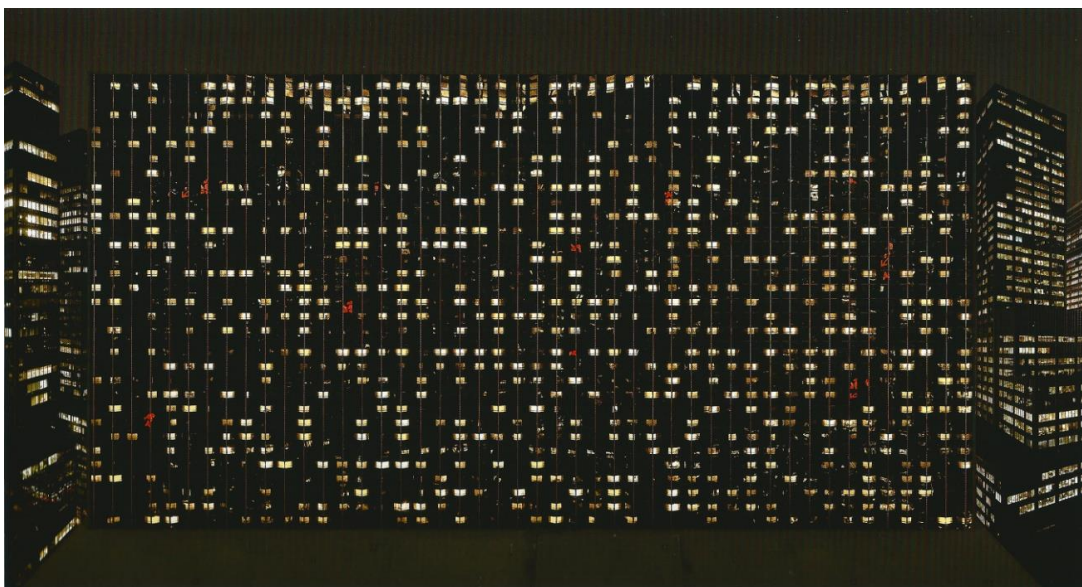


Fig. 4.5. Andreas Gursky. *Avenue of the Americas*. 2001. Impresión cromogénica.

La arquitectura, tanto de edificios individuales como de fábricas urbanas, representa una parte esencial de la identidad cultural de cada sociedad. Esta idea se revela sustancialmente mediante la fotografía. Andreas Gursky, lo demuestra con gran convicción al centrar gran parte de su trabajo en los espacios y estructuras arquitectónicas. Cabe señalar la presentación arquitectónica en el Centre Pompidou, en París, que Gursky llevó a cabo en 1995 (Fig. 4.6.), con motivo de una exposición retrospectiva. En dicha articulación espacial creada, las tiras de neón que iluminan el techo se reflejan en las mesas de proyecto de la exhibición, siendo además decisivo el punto de vista empleado por el artista. Asimismo, es importante tener en cuenta que la demarcación de la arquitectura atiende a una dualidad de espacio interior y piel exterior. La funcionalidad interna del edificio conjuga con la formalidad externa de la fachada, determinándose ambos espacios (interno y externo) de forma recíproca. En cualquier caso, la arquitectura puede reinventarse, y esta idea la defiende Gursky en sus creaciones. A través de su trabajo, el artista propone una nueva generación de imágenes arquitectónicas. En su obra *Copan*, de 2002 (fig. 4.7), presenta la vista frontal y trasera del edificio en el mismo plano visual. De este modo, se podría decir que Andreas Gursky llega a convertirse en un arquitecto, ya que diseña digitalmente los edificios, al igual que hace Rem Koolhaas. Dicha libertad artística, desencadena en nuevos procesos de pensamiento: "Liberado de la obligación de la construcción, esto puede llegar a ser un camino de pensamiento sobre cualquier cosa, una disciplina que representa relaciones, proporciones, conexiones, efectos, el diagrama de todas las cosas."¹⁷



Fig. 4.7. Andreas Gursky. *Copan*. 2002. Impresión cromogénica.

Todo está relacionado y todo puede estarlo. A través de la creación esta idea adquiere sentido, y permite desarrollar nuevos discursos en torno a la imagen. Del mismo modo, las interacciones formales también implican la inclusión del individuo en las arquitecturas creadas. En las imágenes de Gursky, se establece una mediación crucial del individuo con el entorno, sus fotografías son fragmentos espacio-temporales concretos que simbolizan el escenario de procesos performativos definidos por la interrelación humana. El artista danés Olafur Eliasson persigue insistentemente esta idea en su trabajo, y concibe el paisaje como un gran escenario marcado por acontecimientos que implican al ser humano. Las obras de Eliasson, generalmente instalaciones inscritas en el propio paisaje, promueven la experiencia individual y colectiva en el entorno. Este artista concibe el espacio como una coproducción en la que todos los individuos participan. La concepción del espacio estático es inconcebible, ya que el individuo contribuye a una continua remodelación del mismo. Persiste pues la idea del paisaje como multiplicidad espacial.¹⁸ En la transformación visual de sus arquitecturas influyen múltiples factores, se podría decir que sus obras reflejan el movimiento temporal del paisaje. Asimismo, sus fundamentaciones artísticas también quedan reflejadas en las series fotográficas que realiza, pues en ellas proyecta estructuras que organizan y definen el paisaje.

Andreas Gursky, concibe sus arquitecturas como un continuo proceso de flujos inmateriales, símbolo de una comunicación global que eleva la ciudad actual hacia un tipo de metamorfosis sublime. La capacidad relacional de la imagen creada, permite asociar contenidos formales con narrativas internas, lográndose así una identificación cultural más completa del motivo arquitectónico fotografiado. Uno de los aspectos clave, percibido en sus fotografías, es el cada vez más explícito efecto deshumanizante de la ciudad mecanicista. De hecho, en ciudad de México, el 60% de los veinte millones de habitantes viven en hogares ilegales. Un reflejo de este trastorno urbano se percibe en la obra de Gursky, *Ohne Titel XIII (Sin título XIII)*, de 2002 (fig. 2.36), donde se observa un vertedero de basura situado en las afueras de la megalópolis. Este tipo de arquitectura residual, sugiere el desgaste y la desolación de una civilización como destino final del capitalismo.¹⁹

Cabe también considerar el interés de Burtynsky por la arquitectura y su correspondencia con las formas del mundo natural. El fotógrafo establece una analogía entre la geometría de las canteras y el vidrio o el acero de los establecimientos financieros. En el catálogo de la exposición *Money Matters: A Critical Look at Bank Architecture (Asuntos de dinero: una mirada crítica a la arquitectura del banco)*, la curadora americana Anne Tucker, afirmarí que la experiencia de Burtynsky al crear fotografías de paisaje de gran tamaño, sobre todo con su serie *Railcuts*, fue un precedente significativo para sus posteriores grandes rascacielos. Además, el pertinente uso de la luz pone en valor las estructuras de la arquitectura. Algunas imágenes que ejemplifican este hecho son: *Toronto Skyline, Royal Bank Plaza, Toronto, Ontario (Horizonte de Toronto, Royal Bank Plaza, Toronto, Ontario)*, de 1987 (fig. 4.8), *King Street Façade, Canadian Bank of Commerce, Head Office, Toronto, Ontario*, de 1987 (fig. 4.9), y *Banking Hall, Republic Bank Center, Houston, Texas*, de 1987 también (fig. 4.10). En la primera de ellas, Burtynsky emplea la luz de la puesta de sol. La meticulosa organización de sus imágenes determina su interpretación del paisaje. Esta concepción sistémica del entorno la comparte también el fotógrafo contemporáneo Andreas Gursky.²⁰



Fig. 4.8. Edward Burtynsky. *Toronto Skyline, Royal Bank Plaza, Toronto, Ontario*. 1987. Impresión cromogénica.



Fig. 4.9. Edward Burtynsky. *King Street Canadian Façade, Bank of Commerce, Head, Office, Toronto, Ontario*. 1987. Impresión cromogénica.



Fig. 4.10. Edward Burtynsky. *Banking Hall, Republic Bank Center, Houston, Texas*. 1987. Impresión cromogénica.

En cuanto a las refinerías de Burtynsky, éste las representa como espacios arquitectónicos en sí mismos, cuya maquinaria se sitúa en el exterior debido a la acumulación y emulsión de gases y sus altas temperaturas.²¹ La representación del funcionamiento interno de las máquinas en el exterior del paisaje, simboliza una compleja macro-estructura controlada por el comportamiento industrial y financiero de la sociedad. La apariencia del paisaje deviene en un alarmante sistema visual, protagonizado por la energía y su consumo incesante. Las arquitecturas de los sistemas de energía también interesan al fotógrafo José Manuel Ballester. La pureza formal y compositiva de su obra define la transformación de sus paisajes urbanos e industriales. En su exposición *Bosques de luz*, celebrada en La Tabacalera, en Madrid, en 2013, se expusieron alrededor de medio centenar de fotografías realizadas aproximadamente desde 2005. Según afirman las comisarias de la exposición, la intención del artista es registrar, justificar, y cuestionar la actualidad y el progreso. La obra de José Manuel Ballester fue mostrada en la galería Rafael Ortiz de Sevilla, en 2014, mediante otra interesante exhibición denominada *Mapamundi*, que albergó obras sobre las diferentes arquitecturas definidas en la mente del artista tras la experiencia de sus viajes, en los que halló espacios nuevos, percibidos más allá de los límites cotidianos de su propia existencia.

Por último, otra visión relevante que incide en el esqueleto urbano de la sociedad, es la del fotógrafo francés Stéphane Couturier. Destaca su serie *Urban Archeology* (*Arqueología urbana*), desarrollada entre 1995 y 2010, cuyas fotografías representan grandes centros urbanos como París, Berlín o Moscú. Su obra invita a plantearnos la construcción y deconstrucción del paisaje, mediante la yuxtaposición de espacios temporales en la imagen. Expresa su discurso artístico a través de un lenguaje híbrido, donde se cruzan diferentes lecturas de carácter plástico y sociológico. También es importante mencionar al artista Ofer Wolberger, con sus obras *Office Space, Atlanta, GA* (*Espacio de oficinas, Atlanta, Georgia*), de 2001 (fig. 4.11); *Surveillance, Mount St. Helens, Washington* (*Vigilancia, Monte Santa Helena, Washington*), de 2004 (fig. 4.12); y *Home, Las Vegas, NV* (*Hogar, Las Vegas, Nevada*), de 2003 (fig. 4.13). Cabe destacar la arquitectura reflejada en su serie *New York*, fotografiada desde algunos de los rascacielos más altos de Manhattan. Muchos de estos paisajes urbanos fueron hechos para una gran empresa comercial de Nueva York: "SL Green Realty Corp". La vida y la cultura contemporánea son la clave de estas imágenes. La estética de sus fotografías documenta el espíritu social actual. La actitud atrayente, a la vez que repulsiva, del paisaje alterado que Wolberger observa, conduce su lenguaje artístico.

Así pues, bajo toda la evidencia formal y visual recogida en las fotografías de los diversos artistas referidos anteriormente, existen unos discursos estructurales internos que merecen una especial atención para llegar a comprender la piel externa del paisaje. Dichas narrativas, hemos visto, estructuran inmaterialmente el paisaje, mediante valores sociales inscritos en la materialidad paisajística.

4.1.1. Estructuras internas: funcionalidad, miedo y conocimiento

Una idea clave para comprender la arquitectura del paisaje, es concebir la existencia de narrativas estructurales internas implícitas en el espacio urbano actual. La relación establecida entre los acontecimientos actúa como si éstos fueran resonancias invisibles, intersticios que conceptualizan la ciudad mediante una actitud de reconocimiento no necesariamente visual, en el paisaje.²² Las estructuras internas determinan el estado de permanencia que sustenta el edificio. No obstante, en el seno de

la indisoluble estructura se desarrolla una coyuntura que va cambiando. Este proceso de transformación es tal y los cambios son tantos, que dicha estructura podría acabar disolviéndose, y con ella todo el orden económico y social. La desestabilización de la actual situación globalizada podría verse reflejada en esta idea. Hablemos pues de la importancia de las micro-estructuras percibidas en las imágenes de Andreas Gursky. Observando dicha condición estructural del paisaje, el espectador descubre en sus fotografías que la disposición de las figuras humanas genera patrones ornamentales. Además, aquello que no se muestra de forma explícita, en ocasiones resulta ser el tema clave de la obra. Como expresó el escritor Ernst Jandl: "La omisión de lo que es dicho es una indicación de su eminente importancia". Esta omisión se asocia en ocasiones a la obra de Gursky, constituyendo de este modo su significado.²³ De hecho, no podemos eludir que la significación simbólica e inmaterial del paisaje interviene en su dinámica y estructuración interna. La obra de Andreas Gursky, aborda el paisaje urbano contemporáneo como una estructura mitificada por la sociedad actual. Este complejo engranaje se compone de la naturaleza como espacio de ocio, la idea de viaje, la producción y el consumo, la bolsa, los hoteles, las bibliotecas, las carreteras y autopistas, los puentes y restaurantes, y las oficinas o residenciales en torno a las grandes urbes contemporáneas como Hong-Kong, Los Ángeles, Shanghái, París, Brasilia o El Cairo.²⁴ El artista Andreas Gursky expresa la siguiente idea:

Nunca se observan detalles arbitrarios en mi obra. Desde el punto de vista formal, se entretejen un sinfín de microestructuras y macroestructuras interrelacionadas, determinadas por un principio de organización general. Un microcosmos cerrado que, gracias a la actitud distante que mantengo con mi sujeto, permite al observador reconocer los ensamblajes que hacen que el sistema se tenga en pie.²⁵

Por otro lado, el arquitecto manierista italiano Sebastiano Serlio caracterizaría las escenas urbanas como trágicas, cómicas y satíricas. Los elementos arquitectónicos a los que recurre, dan pie a reconocer qué tipo de acción puede desarrollarse en dicho lugar.²⁶ La formalidad externa nos revela el discurso interno. A la acción del lugar hará referencia también Andreas Gursky, a través de sus numerosas imágenes. Percibimos pues cómo la idea que Sebastiano Serlio expone en sus escenas urbanas, la comparte el fotógrafo alemán en sus fotografías. Las múltiples y diversas acciones se desarrollan en el interior de las arquitecturas que Gursky fotografía, simbolizando la imagen una compleja confluencia de historias que constituyen nuestra cultura. Así pues, en la obra *Paris, Montparnasse*, de 1993 (fig. 2.8), el friso de micronarrativas situado sobre un espacio base completo de árboles y arbustos, recuerda a la idea que desarrollaría Le Corbusier en *Le Modulor* (*El Modulor*). Además, la cuadrícula simboliza una figura esencial del Modernismo. Dicha estructura cuadriculada es definida por Rosalind Krauss como un mecanismo de organización espacial y temporal:

Creo que no es una exageración decir que detrás de cada cuadrícula del siglo XX, yace una especie de trama que debe ser reprimida en una ventana simbolista desfilando en el disfraz de un tratado de óptica (de visión). Una de las cosas más modernistas acerca de esto es la capacidad para servir como un paradigma o modelo para el antidesarrollo, la antinarrativa, y lo antihistórico.²⁷

Señalemos la obra *May Day V* (fig. 4.14) de Andreas Gursky, estructurada también mediante una maya cuadriculada que enmarca las diferentes escenas percibidas tras la fachada transparente. De acuerdo con el planteamiento abordado hasta ahora, cabe

introducir el discurso fotográfico que el artista Michael Wolf desarrolla en su serie *The Transparent City* (*La ciudad transparente*) (fig. 4.15 & 4.16). La densidad demográfica de la ciudad de Hong Kong se refleja en las arquitecturas que Wolf fotografía. Hong Kong representa una de las áreas más pobladas del mundo, y destaca por su paisaje cubierto de rascacielos. No obstante, por diversas razones la vivienda sólo ocupa un pequeño porcentaje de la superficie, y el número de personas por kilómetro cuadrado es muy elevado. Esta situación provoca una percepción claustrofóbica de los edificios, caracterizada por una extrema verticalidad arquitectónica, donde se refleja una superpoblación que parece sobrevivir en "jaulas".²⁸



Fig. 4.15. Andreas Gursky. *May Day V*. 2006. Impresión cromogénica.

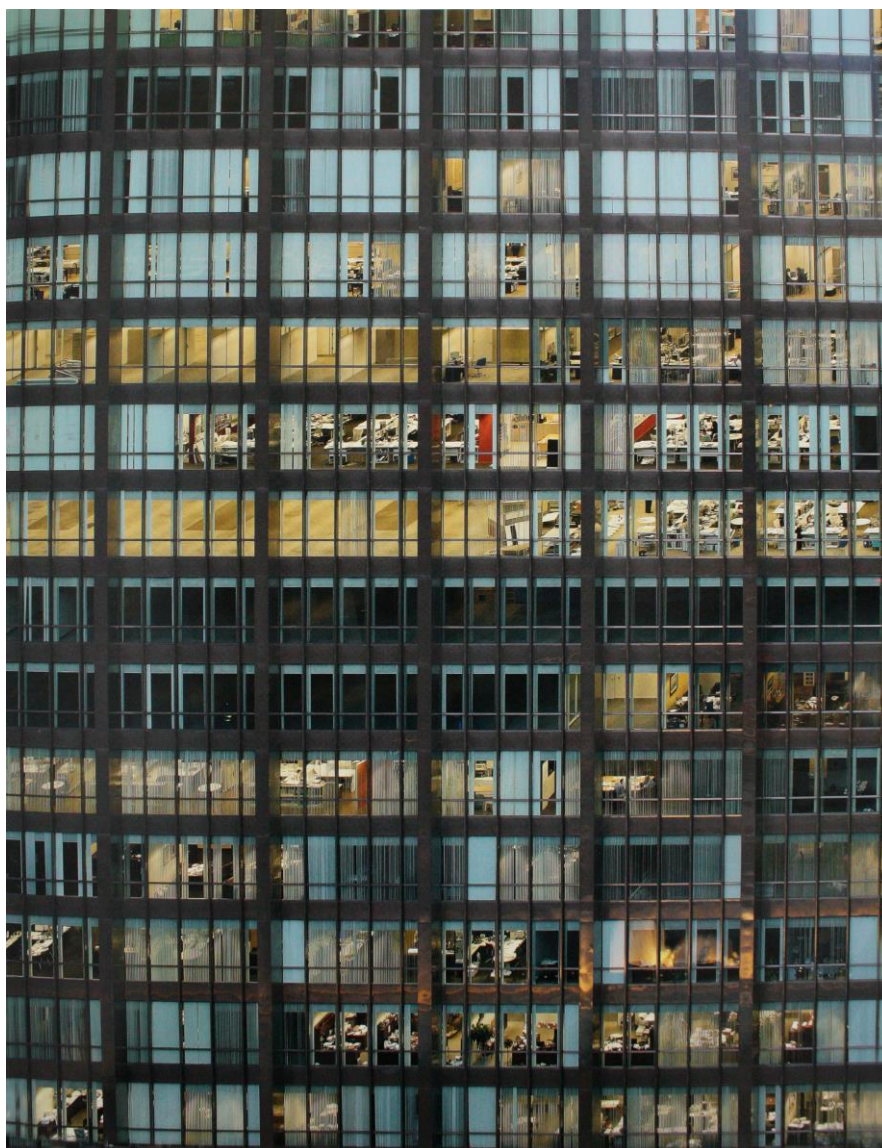


Fig. 4.15. Michael Wolf. *Tc95*, de la serie *The Transparent City*. 2007. Impresión cromogénica.



Fig. 4.16. Michael Wolf. Detalle, de la serie *The Transparent City*. 2007. Impresión cromogénica.

El patrón cuadrícula estructura las imágenes de Wolf, como una forma de organización y adaptación al crecimiento urbano. Esta eficaz distribución del terreno se ha llevado a cabo en la mayoría de las construcciones modernas. Sin embargo, cuando Wolf visitó Chicago en 2005 por primera vez, se dio cuenta de la gran variedad de estilos arquitectónicos de los edificios, a diferencia de la homogeneidad estructural de los edificios de Hong Kong. De hecho, la ciudad de Chicago es conocida por sus edificios, diseñados por innovadores arquitectos como Daniel Burnham, Louis Henry Sullivan, o David Adler. Además, tras la Segunda Guerra Mundial, esta ciudad se establecería como capital mundial de la arquitectura moderna, con influencias del estilo internacional de Ludwig Mies van der Rohe, y gracias a notables proyectos posteriores de Helmut Jahn, Philip Johnson, o Frank Gehry. Asimismo, en sus fotografías de Chicago, tras las múltiples capas de vidrio, se revelan construcciones sociales de vida y trabajo en un entorno urbano. Mediante una observación intensa, Wolf explora las complejas y borrosas barreras existentes entre la vida pública y privada, convirtiéndose la ciudad en un lugar transparente.²⁹ A raíz de su aguda observación, Wolf expresa:

Lo que encontré en realidad es el aburrimiento de la vida diaria. Cuando pensaba en esto, una de las fantasías que tuve fue que me levantaría en esas azoteas cada noche – durante cuatro, cinco o seis horas –, y miraría las cientos de ventanas para ver todas las cosas emocionantes que sucedían allí. Pero, en definitiva, todo lo que yo veía era la gente sentada y leyendo o las personas sentadas delante de grandes televisiones de pantalla plana mientras cenaban – y había un montón de gente sola. Era como una pintura de Edward Hopper. De hecho, yo estuve muy influenciado por Hopper, cuando tomaba esas fotografías – incluso cuando caminaba por las calles de noche y buscaba con mi mirada en los restaurantes. Era casi un cliché. Al ver a esos noctámbulos – sobre las 11:00 de la noche – dos personas sentadas a la mesa hablando sobre algún tema, o al camarero limpiando la mesa – de ese modo las pinturas de Hopper estaban en mi mente mientras fotografiaba estas escenas. Pero fue un poco triste ver, noche tras noche, en todos estos edificios, que realmente se trataba simplemente de gente soltera de entre unos 25 y 40 años de edad, cansados después del trabajo, y sentados en el sofá viendo la televisión. Estaba un poco desilusionado. Pensé que la experiencia sería más interesante.³⁰

En cualquier caso, existe una fuerte conexión entre el espacio arquitectónico y las estructuras internas de vida desarrolladas en él. El autor James Graham Ballard, en su novela *High-Rise (Rascacielos)*, datada de 1975, explora cómo un edificio puede influir e incluso transformar a sus habitantes. Según Ballard, el impacto del edificio no puede limitarse a su aspecto estético, ya que afirma que todas las arquitecturas poseen un sistema neurológico interno. Se está refiriendo a las formas de pensar o percibir de sus habitantes, constituyendo estos individuos una infraestructura psicológica del edificio. Ballard piensa que en el interior de las construcciones arquitectónicas se produce una lógica de trabajo que deriva en un "nuevo tipo social", un nuevo tipo de sociedad adaptada perfectamente a una vida dentro de un mundo automatizado. Estas personas poseen necesidades mínimas de vida privada, ya que viven como una especie de máquina en la atmósfera neutral del edificio.³¹ Tanto en el trabajo de Andreas Gursky como en el de Michael Wolf, la ciudad se convierte en una fuerza centrífuga en torno a la cual se produce la existencia humana. De hecho, vivimos en un planeta en el que casi la mitad de la población vive en ciudades. El traslado masivo hacia las urbes se produce como consecuencia de los modos de vida que imperan en el contexto contemporáneo, donde se desarrolla la producción, el consumo y el ocio. Esta actitud provoca la emigración hacia los países más desarrollados.

El automóvil se haría imprescindible para el desplazamiento, debido a la expansión de las grandes ciudades. En EE.UU., el modelo de desarrollo urbano del país se define como "expansión". La construcción de las autopistas influye en esta evolución urbana. La funcionalidad del territorio expandido, implica a la vivienda, el comercio, la producción, el espacio de trabajo, así como a las escuelas y zonas de ocio. Dichas ocupaciones del espacio permanecen aisladas y a una considerable distancia unas de otras, de modo que se hace indispensable el uso del coche.³² Los paisajes que fotografía Andreas Gursky, generalmente, suelen llevar implícitos una función en el marco social del entorno, ya sea desde una perspectiva individual o colectiva. Realmente, el desarrollo de una potente infraestructura urbana en cualquier megalópolis contemporánea, conlleva un alto grado de funcionalidad, debido a los continuos avances tecnológicos. La arquitectura globalizada de cualquier ciudad representa una coyuntura funcional y banal, que construye un modelo urbano práctico e impersonal.³³ Las ciudades de las últimas décadas rompen con la monumentalidad urbana del siglo XIX, expuesta en ciudades como París, Londres o Viena. Ahora, domina la idea de ciudad funcional, donde lo superfluo estructura sobremanera nuestra visión global del paisaje. En este cambio de prototipo influye el modelo de ciudad norteamericana, que apuesta por una estructura funcional indiferenciada, reinterpretando los valores monumentales de la ciudad histórica mediante el consumo y el comercio. De este modo, la perspectiva visual y el espacio son las fuerzas dominantes frente a la singularidad arquitectónica.³⁴ Según expresa el arquitecto holandés Rem Koolhaas:

La gran singularidad de la ciudad sin personalidad (actual) es su capacidad para prescindir de lo que carece de función, descartar todo lo que ya no es útil, para partir la capa de asfalto de idealismo y aceptar en su lugar todo lo que surge de la tierra... La ciudad sin personalidad es todo lo que queda de lo que una vez fue la ciudad.³⁵

El carácter proteico del paisaje urbano es un hecho que implica pensar además en el concepto de fugacidad del paisaje. En las megalópolis, las funciones cívicas o públicas del espacio tradicional se sustituyen por las rápidas relaciones que se llevan a cabo a través de la red.³⁶ Por otro lado, la relación entre el individuo y la vivienda también se ha modificado sustancialmente, siendo cada vez más habitual que la casa no sea el lugar privilegiado de la vida humana. El sentido de pertenencia al lugar se reduce, y personas con altos recursos económicos acceden a vivir en nuevas áreas urbanas multifuncionales, donde predominan los edificios altos, las vías rápidas y los servicios.³⁷ Sin embargo, estas condiciones no responden precisamente a una elevada calidad paisajística. La actitud funcional de las personas que deciden vivir en esos lugares, implica una vida exenta de un lazo afectivo con el entorno. Por lo tanto, resulta esencial pensar en la relación creada entre la arquitectura y sus habitantes, un proceso humano que el artista estadounidense Joe Deal pone en valor a través de sus fotografías. El interés de este fotógrafo en el paisaje alterado por el hombre, va más allá de la búsqueda de unos valores formales de luz y espacio, preocupándose aún más por el proceso de relaciones humanas que definen las arquitecturas. El propio artista expresa:

Mi interés por la arquitectura deriva de varias inquietudes que tengo como fotógrafo. La primera – una preocupación compartida entre la fotografía y la arquitectura – cómo los edificios y las fotografías definen o proporcionan orden a la luz y al espacio. Aún más importante es mi interés por la arquitectura concebida como un proceso humano y una relación establecida entre los edificios y sus lugares, constructores y habitantes; y mi interés por la fotografía como medio que traza ese proceso y describe dicha relación.³⁸

Los procesos habitacionales inquietan a Joe Deal, quien aborda sus fotografías a raíz de este hilo conductor. Asimismo, la relación entre arquitectura y habitante es un punto de inflexión en las fotografías del artista español Dionisio González. Su interés por el habitar ya se apreciaba en su serie *Rooms (Habitáculos)*, desarrollada en la década de 1990, en cuyas imágenes se representa una especie de colmena humana: una acumulación de cajas organizadas mediante una red modular, que encierra al individuo en el interior de dichos módulos concediéndoles un hábitat privado. También es interesante destacar su proyecto *Venecia* (fig. 4.17, 4.18, 4.19 & 4.20), llevado a cabo en 2011, cuyas fotografías surgen en base a una profunda investigación sobre los diversos proyectos planteados por importantes arquitectos del siglo XX, pero, que no se llegaron a ejecutar. Cabría interpretar su propuesta fotográfica como una continuación de dichos proyectos inconclusos ideados por Frank Lloyd Wright, Le Corbusier o Louis Khan. Para la creación de sus imágenes, el artista emplea planos y dibujos existentes procedentes de las mencionadas propuestas arquitectónicas no abordadas, utilizando este material para erigir las arquitecturas de sus imágenes. A través de este trabajo, Dionisio González reflexiona sobre aquella Venecia que podría haber sido. En cierto modo, sus imágenes nos transmiten un espíritu de reparación o restitución, permitiéndonos reflexionar sobre la evolución del proceso habitacional en esta ciudad. De hecho, el artista expone su inquietud sobre el acrecentado despoblamiento que se produce en Venecia, siendo el turismo la principal actividad que estimula dicho lugar. También teoriza acerca de si realmente esta ciudad ya se ha convertido en un museo, en el que el único habitante real es el turista. Además, el artista apunta que de acuerdo a las estadísticas, en 2030 se prevee que no existan habitantes. Por lo que podríamos estar hablando de una transformación urbana hacia la tematización supeditada a la voluntad del turista. Se estima que Venecia es visitada por unos 20 millones de turistas al año. Tengamos en cuenta que la desaparición total de sus habitantes, de producirse supondría una descapitalización absoluta, quedando su poder económico limitado al contexto turístico.³⁹ Todas estas ideas son motivo de reflexión e impulsan a Dionisio González a desarrollar su serie fotográfica en torno a las arquitecturas venecianas.



Fig. 4.17. Dionisio González. *Hotel Bauer*, de la serie *Venecia*. 2011. C-print, diasec.



Fig. 4.18. Dionisio González. *Memorial Masieri*. F. L. Wrigt. 1953, de la serie *Venecia*. 2011. Fotografía siliconada sobre metacrilato.



Fig. 4.19. Dionisio González. *Palazzo Dei Congressi*. Venice. L. Khan. 1968-1974, de la serie *Venecia*. 2011. Fotografía siliconada sobre metacrilato.



Fig. 4.20. Dionisio González. *Venice Hospital*. Le Corbusier. 1965, de la serie *Venecia*. 2011. Fotografía siliconada sobre metacrilato.

Las imágenes de González atienden a cierto desasosiego, y por tanto, es importante atender a un aspecto característico que se introduce en la sociedad actual: el miedo. Se podría hablar del paisaje urbano contemporáneo como la arquitectura del miedo. La fugacidad y rápida destrucción creativa de lo viejo, sustituido por lo nuevo, generan un estado de alarma, transmitiendo al ser humano, en ocasiones, inseguridad y desconcierto. Existe una obsesión generalizada por la inseguridad. Este sentimiento generalizado surge como consecuencia de la sociedad de consumo, que produce una auto-devaluación del sistema social.⁴⁰ Hablando de inseguridad nos estamos refiriendo al miedo, que instaura la necesidad de modos de vida en colectivo, el abandono del hábitat individual en busca de actividades comunes.

Con el miedo metabolizamos el riesgo y la fragilidad de las estructuras sociales. Los principales elementos que contribuyen a la configuración de los paisajes del miedo son: el lodo, el encharcamiento, la oscuridad, los animales, la amplitud, los espacios vacíos y la estrechez.⁴¹ Los espacios se definen y constituyen en base a una lógica de organización colectiva, y dicha estructuración interna y externa genera cambios. En el momento histórico de la globalización, el clima social, así como su relación con el presente, ha cambiado. La disgregación del mundo es inminente, y el futuro se convierte en una incertidumbre. El miedo es el responsable de esta situación, dominada por la lógica de la globalización.⁴² Los paisajes de Andreas Gursky, estructurados por los esquemas de la globalización, responden a la narrativa del miedo, mensaje implícito en sus obras. De su trabajo es conveniente destacar aquí la obra *Hong Kong, Shanghai Bank*, de 1994 (fig. 4.21).

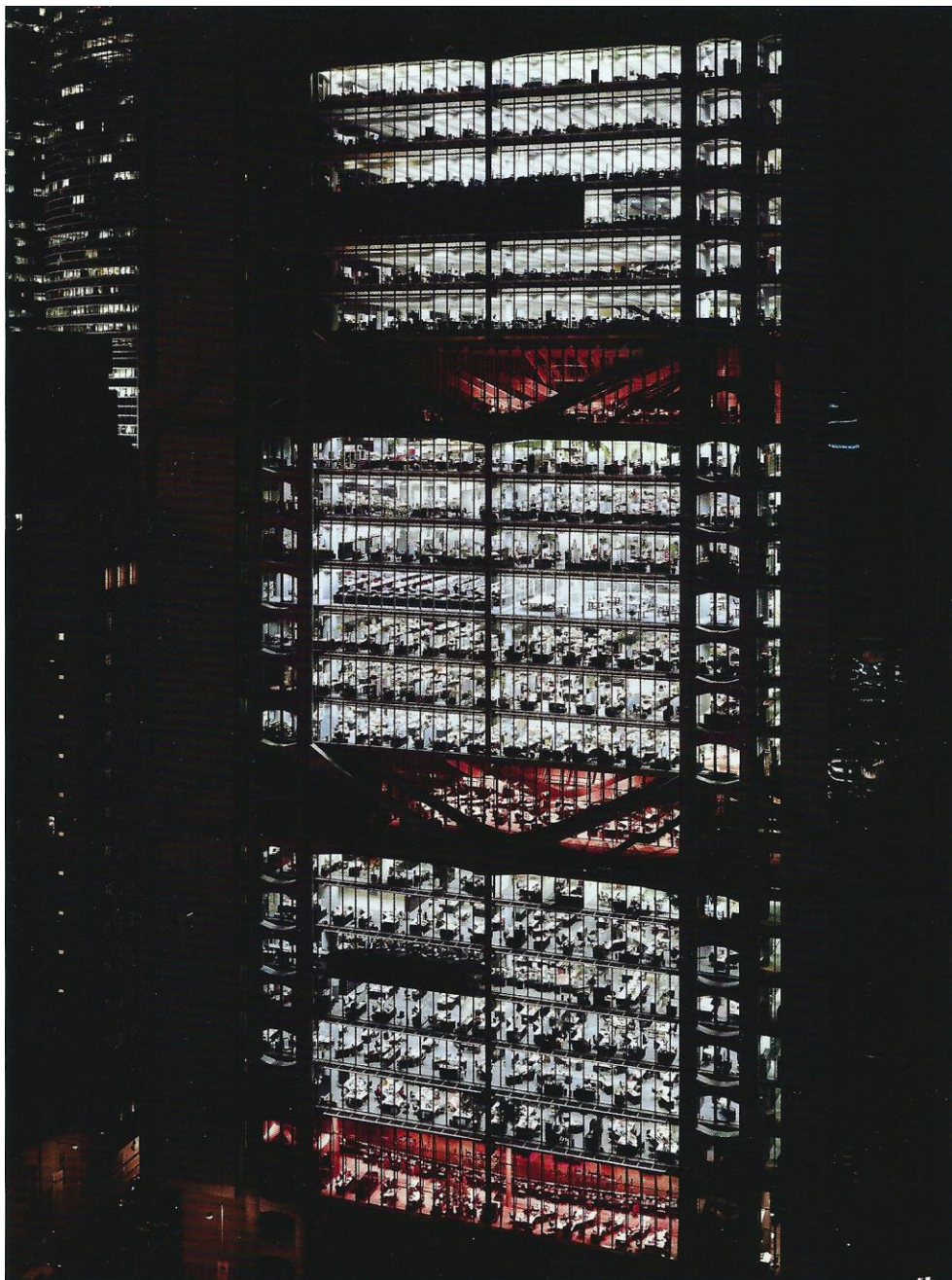


Fig. 4.21. Andreas Gursky. *Hong Kong, Shanghai Bank*. 1994. Impresión cromogénica.

El miedo, vivido de forma colectiva, constituye y transforma cada vez más a la humanidad. Se fragua de este modo, una compleja estructura paisajística, influida por diversos factores económicos, sociales, políticos, medioambientales, etc. De hecho, la crisis vivida a escala planetaria en la sociedad actual trasciende la economía. No concierne solamente al ámbito económico, político o social. Los miedos instaurados en el siglo XX persisten en el siglo XXI, generándose una situación que podría ser estudiada por historiadores futuros, para, evocar el periodo de crisis en el que hemos entrado hace ya un tiempo. Uno de los mayores temores de la era de la globalización, es el fin de la historia. El crecimiento y el desarrollo generan daños en el planeta y en la capa de ozono. En esta dinámica del desarrollo se acentúa el muro creado entre los más ricos y los más pobres, los más cultivados y los más analfabetos.⁴³ Esta brecha entre los más adinerados y aquellos con menos facilidad económica se está produciendo actualmente, destacando dicha desigualdad en el ámbito educativo. Ahora, cada vez más, sólo pueden acceder al ámbito universitario las personas con suficientes recursos económicos. Sólo podrán ser instruidos aquellos con una adecuada solvencia financiera. Existe una actitud de incertidumbre y desaliento ante el difícil acceso a la enseñanza. Paradójicamente, el conocimiento humano podría ser considerado como el único camino realmente efectivo para superar el miedo colectivo instaurado. El conocimiento nos ayuda a sobrellevar los cambios y desajustes sociales que definen nuestro entorno. Asimismo, el crecimiento urbano es uno de los grandes cambios globales. La expansión demográfica es tal que la población del mundo a principios del siglo XX correspondía aproximadamente a la actual población de China. No obstante, el crecimiento demográfico difiere de un país a otro, y esta desigualdad genera ciertos temores. También aumenta la migración desde países con una difícil calidad de vida, y estos movimientos sociales suscitan miedo en los países de llegada. De hecho, la migración es una de las manifestaciones que mejor expone la transformación del planeta, generando esto una inquietud desconcertante. Además, tras esta turbación subyace un temor aún más profundo: el miedo a que no existan suficientes recursos vitales básicos en la Tierra debido a la profusa masa de personas. Cada vez es más explícito el agotamiento de los recursos, por lo que han comenzado a emplearse nuevas tecnologías para intentar paliar sus efectos. De hecho, la demografía es un punto de inflexión clave para la conciencia ecológica.⁴⁴ No se puede soslayar la profunda transformación medioambiental del paisaje, que implica además una alteración en las estructuras sociales del entorno.

Pensemos pues, en el conocimiento como un esqueleto interno que puede sustentar y organizar el espacio físico y psíquico de la sociedad contemporánea. La identidad cultural del paisaje está en las estructuras del conocimiento, en el intelecto humano y en su capacidad para obrar de acuerdo a un bien colectivo y plural, que va hacia un mundo más elaborado y comprensible. En la fotografía contemporánea de paisaje se expone la importancia del conocimiento, los libros dirigen y aumentan el poder de la mente humana, aquella que interviene en los procesos de transformación de la naturaleza y los espacios urbanos. Del mismo modo, las imágenes de arquitecturas actúan como símbolos de los valores sociales inmateriales: crecimiento intelectual, progreso académico, relevancia cultural, etc. Dichos paisajes fotografiados son los paisajes del conocimiento. Estos entran en relación con diversos edificios históricos y culturales como museos, salas de concierto, etc. La autora Sharon Zukin hace mención a estos lugares, como espacios que neutralizan el poder. Aunque por otro lado, la autora también apunta la siguiente idea: “La cultura es también un medio poderoso para controlar las ciudades.”⁴⁵ La cultura la descubrimos en lugares específicos, que quedan registrados fotográficamente por numerosos artistas actuales. Destaquemos entre ellos a Candida Höfer. Esta artista ha desarrollado un lenguaje artístico caracterizado por la

precisión y el rigor técnico, destacando la pureza visual de sus imágenes. Adquieren gran interés los espacios simbolizados por la cultura y el conocimiento, como las bibliotecas, las universidades o los museos (fig. 4.22 & 4.23).⁴⁶

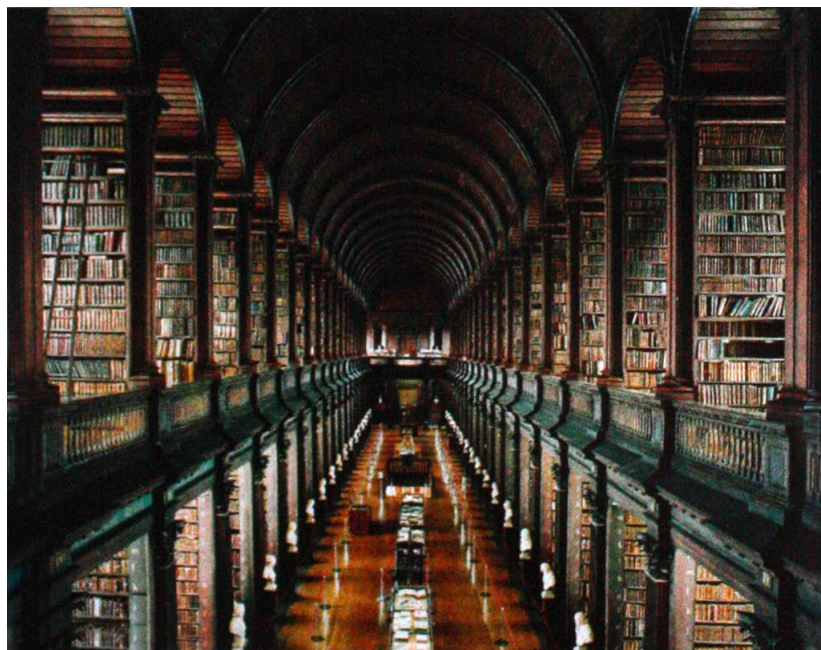


Fig. 4.22. Candida Höfer. *Trinity College Library Dublin I*. 2004. Impresión cromogénica.



Fig. 4.23. Candida Höfer. *Stiftsbibliothek St. Gallen I*. 2001. Impresión cromogénica.

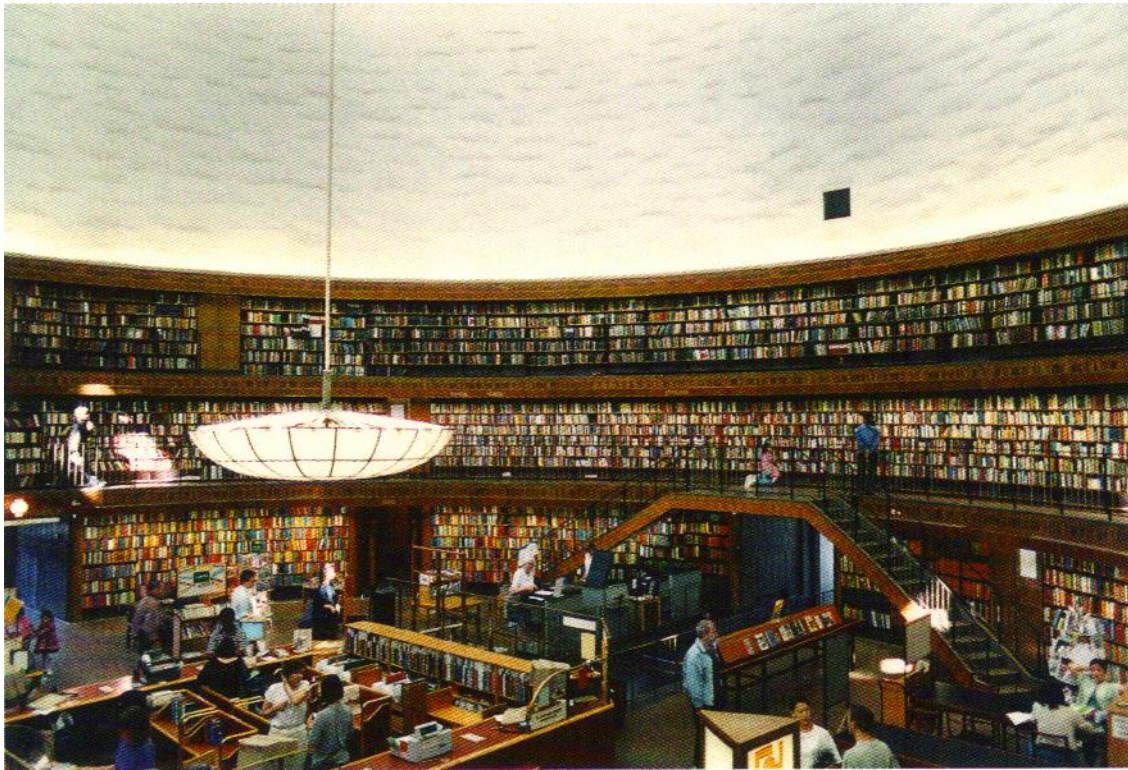


Fig. 4.24. Candida Höfer. *Stadtbibliothek Stockholm*. 1993. Impresión cromogénica.

La obra *Stadtbibliothek Stockholm* (*Biblioteca Estatal de Estocolmo*), de 1993, de Candida Höfer (fig. 4.24), destaca por la presencia humana. Aunque este aspecto no adquiere especial relevancia respecto a la composición general, ya que se trata de personas silenciosas, diluidas en el espacio, y que evocan el paso del tiempo. La artista parece intentar transmitir una visión casi cósmica del conocimiento recogido en los libros. En esta obra, la composición del lugar denota un espacio social, adquiriendo una importancia crucial la estructura hemisférica de la imagen. Candida Höfer busca centrar su atención en los lugares públicos urbanos destinados a la cultura, espacios que poco a poco están perdiendo su principal función. De hecho, los espectadores del teatro son sustituidos por los telespectadores, los libros se vuelven virtuales, y los museos pueden visitarse a través de internet.⁴⁷ Asimismo, la inmensidad de estas arquitecturas no alude solamente a su escala, sino también a la gran dimensión metafísica y espiritual que construye nuestro intelecto. Dicho intelecto se proyecta continuamente sobre el paisaje, transformándolo y recreándolo. Cabe destacar, el edificio de la biblioteca de Estocolmo del arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund, fotografiado por Andreas Gursky, con una composición estructural clara y abierta, sin ornamentos (fig. 4.25). Este diseño presenta un espacio de conocimiento ordenado a disposición del lector. Este meticuloso orden confiere una nueva visión del interior de la biblioteca. Se trata de un espacio marcado por la quietud, la geometría y la impersonalidad. En este caso, la mirada del fotógrafo es muy concreta, y de gran precisión visual. En esta obra se atiende a unas constantes básicas de la existencia humana: la curiosidad perceptiva y el interés por la investigación.⁴⁸ A través de los libros descubrimos información relevante para resolver problemas, ampliar conocimientos, desarrollar proyectos profesionales y personales, crear nuevas narrativas, y disfrutar de la lectura y el aprendizaje. Es más que posible comprender los procesos que están transformando nuestro entorno, mediante una buena bibliografía. Andreas Gursky confiere especial atención a la biblioteca como símbolo arquitectónico de nuestro conocimiento del mundo, su fotografía, realizada en 1999, es

un ejemplo clave. Además, el espacio interior fotografiado recrea una especie de aura debido a su estructura circular.

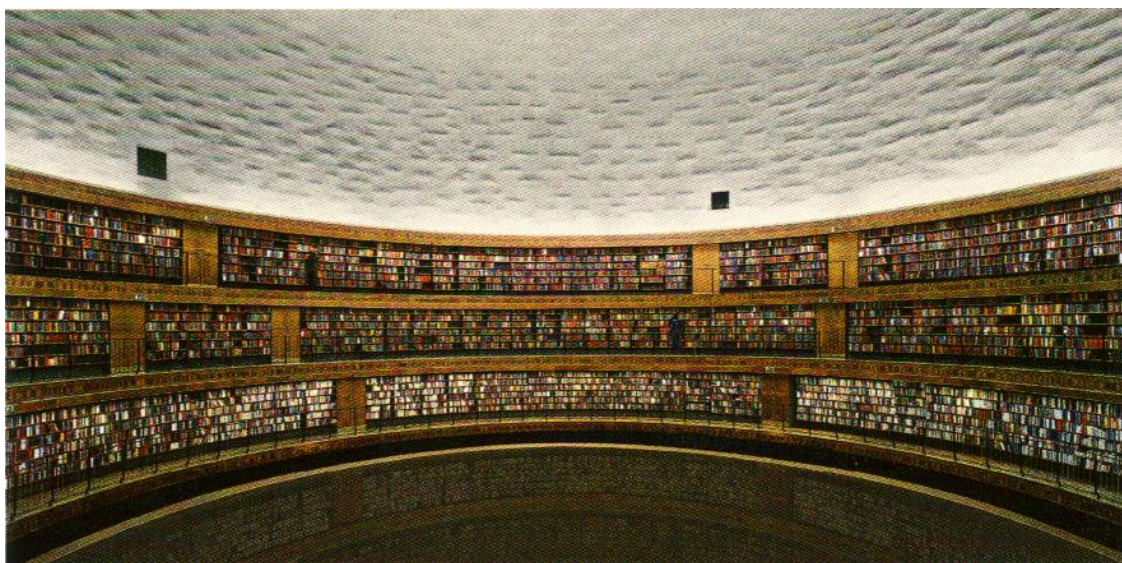


Fig. 4.25. Andreas Gursky. *Bibliothek*. 1999. Impresión cromogénica.

La biblioteca fotografiada por Gursky trasciende la habitación de lectura de Gunnar Asplund, cuya estructura arquitectónica circular simboliza nuestro conocimiento del mundo. La cultura y el lenguaje de ese mundo global están presentes en la extensa bibliografía dispuesta en los estantes de la sala. Se podría pensar, a modo de metáfora, en una especie de Torre de Babel meticulosamente ordenada. La biblioteca, punto de inflexión fotográfico para diversos artistas contemporáneos, nos indica un nuevo término: el paisaje del conocimiento. La importancia de la cultura se enaltece mediante esta fotografía de Andreas Gursky, y resulta cada vez más necesario tenerla en cuenta, debido al descenso de interés generalizado por la lectura y el saber en una era donde todo se vuelve digital y "hecho". La fotografía de la biblioteca de Gursky podría asociarse a la siguiente idea: "No hay lugar. En ninguna parte", expresión proyectada por Astrid Wege en *Kein Ort. Nirgends (No hay lugar en ninguna parte)*. En estas imágenes se estudia la relación entre las personas y sus entornos, en cuyos sistemas de orden ellos parecen desaparecer. El término "en ninguna parte" parece ser más pertinente que el de "biblioteca".⁴⁹ De hecho, en la condición del espacio de vida actual, las personas desaparecen frente a la inmensidad y rotundidad de las formas creadas. La magnitud de lo que construimos artificialmente, prevalece frente a la insignificancia que en ocasiones define a las personas. En numerosas ocasiones el interés económico gana a los valores humanos. Este es un hecho sobre el que se podría reflexionar. Afrontemos pues dicha actitud humana mediante el conocimiento, ya que éste resulta esencial para caracterizar el porvenir del planeta y la humanidad. Así pues, conocer los efectos del desarrollo de las sociedades sobre el planeta es decisivo para su realidad futura.⁵⁰ De este porvenir depende nuestro paisaje, aquel que construimos y alteramos en función del grado de conocimiento adquirido. Conocer el paisaje implica tomar conciencia de su funcionamiento, comprendiendo además sus procesos, y en definitiva su historia.

Otra obra de destacado interés es, *Biblioteca Rijksmuseum 2*, de 2012 (fig. 4.26), del fotógrafo José Manuel Ballester.



Fig. 4.26. José Manuel Ballester. *Biblioteca Rijksmuseum 2*. 2012. Fotografía.

Asimismo, la fotógrafa francesa Laure Albin Guillot, fotografiaría en 1940 la sala de impresos y la sala de lectura de impresos de la Biblioteca Nacional con la técnica de las sales de plata (fig. 4.27 & 4.28). Por otro lado, también cabe mencionar la *Stockholm Public Library* (*Biblioteca pública de Estocolmo*), fotografiada por Lars Hallén en 1985 (fig. 4.29).



Fig. 4.27. Laure Albin Guillot. *Sala de lectura de impresos de la Biblioteca Nacional*. 1940. Fotografía a las sales de plata.



Fig. 4.28. Laure Albin Guillot. *Sala de impresos de la Biblioteca Nacional: la rotonda*. 1940. Fotografía a las sales de plata.

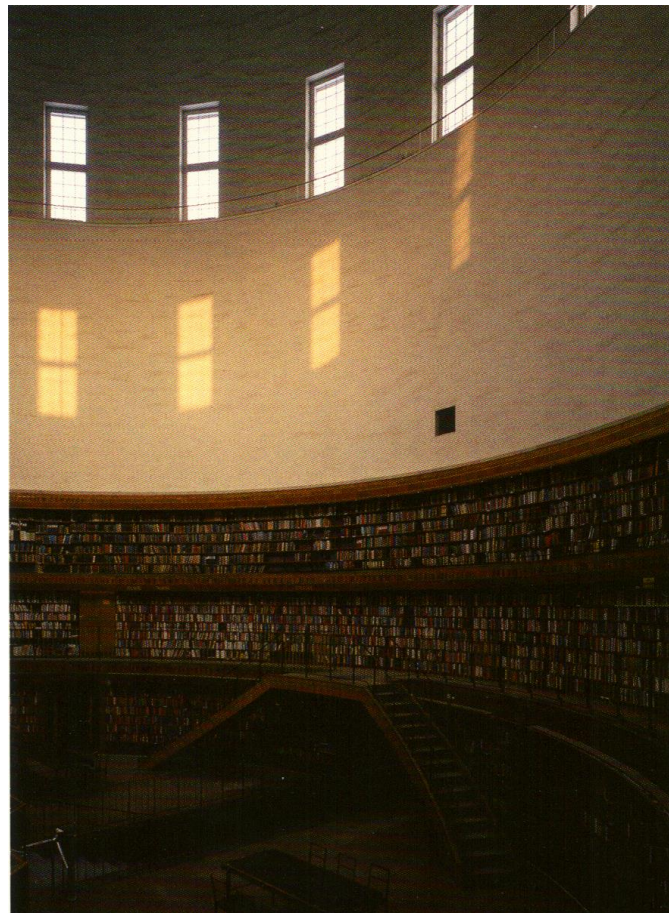


Fig. 4.29. Lars Hallén. *Stockholm Public Library*. 1985. Fotografía.

Como vemos, la temática de las bibliotecas se incluye con vigor en el discurso artístico de numerosos fotógrafos. De hecho, James Welling es otro referente al respecto. Algunas de sus obras, realizadas en 1988, son las siguientes: *Ames Free Library Entrance, North Easton, MA 1877-79* (*Entrada de la Ames Free Library, norte de Easton, Massachusetts, 1877-79*) (fig. 4.30); *Crane Public Library Entrance, Quincy, MA 1880-82* (*Entrada de la Crane Public Library, Quincy, Massachusetts. 1880-82*) (fig. 4.31); *Winn Memorial Public Library, Woburn, MA 1876-79* (fig. 4.32); y *Malden Public Library Loggia, Malden, MA 1883-85* (fig. 4.33). Estas imágenes aparecen en la publicación *James Welling. Photographs 1977-90* (*James Welling. Fotografías 1977-90*), datada en 1990.



Fig. 4.30. James Welling. *Ames Free Library Entrance, North Easton, MA. 1877-79*. 1988. Impresión en gelatina de plata.



Fig. 4.33. James Welling. *Malden Public Library Loggia, Malden, MA. 1883-85. 1988*. Impresión en gelatina de plata.

Tenemos por tanto en la arquitectura visualizada de las diversas bibliotecas, un proyecto metafísico de idea: que debemos alcanzar el conocimiento, y que el mapa para dicho recorrido viene trazado mediante la forma de una multiplicidad de libros. Ese conocimiento debe ser una fórmula para contrarrestar las presiones del miedo antes mencionado, y debe ser además, el vehículo de sensibilización con todo lo que atañe a la forma en que abordamos el paisaje; quizás, deba ser un modo de acción con el que contrarrestar los efectos nocivos de la industria u otras ruinas materiales.

4.2. La industria: acción y sensibilización

A lo largo de la historia, la actividad industrial ha marcado la relación del hombre con la tierra. Cabe destacar que mediante la transformación de la agricultura en el siglo XVI, se pasa de un modo de cultivo medieval, basado en el autoconsumo, a una explotación capitalista desarrollada por obreros agrícolas. Este nuevo proceso de trabajo deriva en canales de irrigación, comenzándose también a arar terrenos que hasta el momento habían sido improductivos. Por tanto, el valor económico del territorio asciende.⁵¹ Este es un hecho que se ha ido extendiendo y desarrollando socialmente hasta la situación actual del siglo XXI. Ahora, el paisaje industrial es un hecho que marca la cultura contemporánea, idea percibida en diversos discursos artísticos de fotógrafos contemporáneos. No obstante, habría que considerar también cómo se viene forjando este pensamiento desde principios del siglo XX, mediante una pluralidad de lenguajes plásticos. Las vanguardias de comienzos del siglo XX, juzgaron a las ciudades industriales, calificándolas como "nuevas babilonias", y rechazándolas por el uso excesivo de racionalidad que las definían. Dicha poética se manifiesta exponencialmente en los expresivos grabados de *La Ciudad*, de 1929, del artista Frans Masereel (fig. 4.34). Sus imágenes son un fiel reflejo del caos inhumano, las masas, el consumismo y la alienación humana. En general, Masereel concibe la megalópolis como un organismo corrupto.⁵² La visión crítica de este autor respecto a la desgarradora inclusión de la tecnología en nuestras vidas, coincide con numerosas narrativas artísticas actuales. El desarrollo industrial de las ciudades es un hecho del que no podemos escapar y del que formamos parte. Por tanto, es importante reflexionar sobre la influencia de nuestras acciones y nuestra relación con el entorno. Dichas imágenes nos impulsan a tomar conciencia del tipo de paisaje que estamos creando y a la vez, modificando.

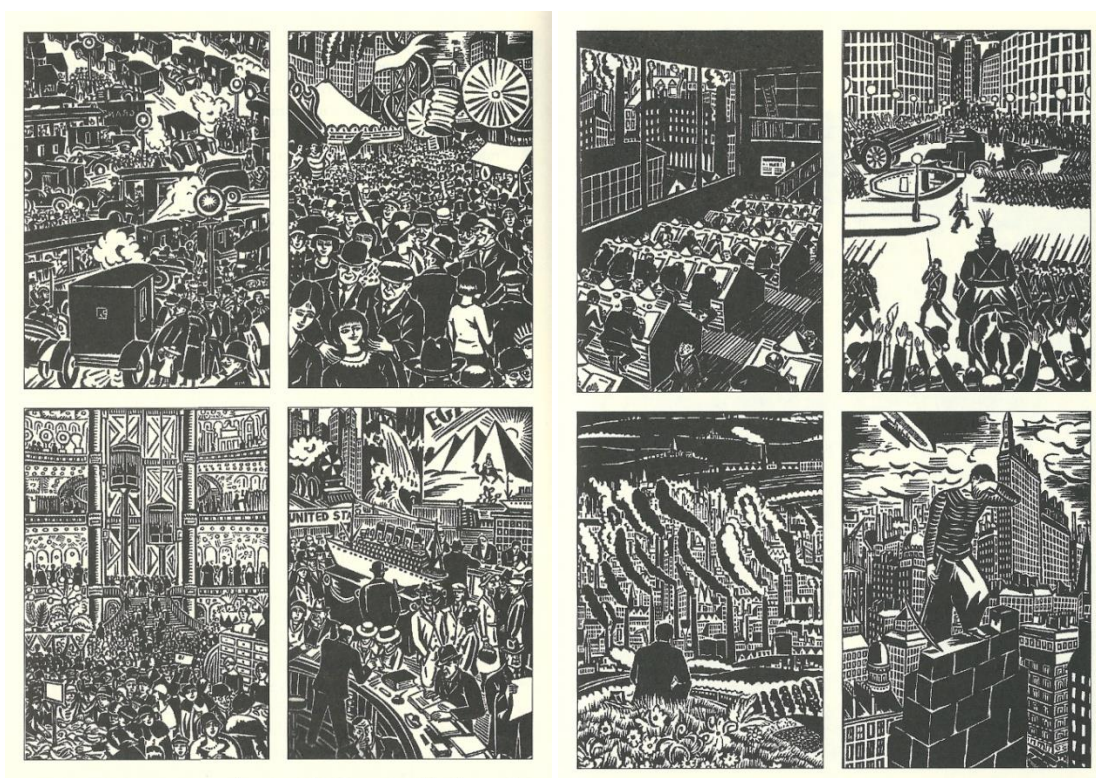


Fig. 4.34. Frans Masereel, *La Ciudad*. 1929. Grabado.

Muchos de los paisajes que definen nuestro entorno son fundamentalmente industriales. Resulta prácticamente imposible encontrar espacios en los que no hayan intervenido los procesos manufactureros. Existe una profusa variedad de paisajes industriales debido a la expansión territorial y al dilatado proceso de industrialización.⁵³ Consecuentemente, los paisajes industriales han ganado relevancia en la sociedad contemporánea hasta la actualidad, contribuyendo la industria a una notable alteración del entorno. Esta idea se percibe en la obra de Andreas Gursky, quien expresa su interés por fotografiar espacios industriales, idea expuesta en una entrevista con el historiador del arte y curador alemán Veit Görner:

La mayoría de ellas tienen un aire socio-romántico que no me esperaba. Yo estaba buscando una prueba visual de lo que pensaba que serían zonas industriales antisépticas. Si estas empresas hubieran sido documentadas sistemáticamente, uno habría tenido la impresión de que estaba en los días de la Revolución Industrial. Después de esta experiencia me di cuenta de que la fotografía ya no es tan creíble, y por lo tanto resultaba mucho más fácil legitimar el procesamiento de la imagen digital.⁵⁴

Por tanto, es necesario concebir otras vías interpretativas de observación de los paisajes industriales, que nos permitan ver más allá de la estética visual, conociendo el territorio y tomando conciencia de su caracterización emocional, cultural y social.⁵⁵ Mediante las imágenes industriales se concibe la insoslayable transformación de la naturaleza, idea que desarrolla ampliamente Edward Burtynsky en el seno de su proyecto fotográfico. Como se recoge en la publicación *Vanishing Landscapes (Paisajes fugaces)*, el propio artista expresa:

La naturaleza transformada a través de la industria es un tema predominante en mi trabajo. Establezco una visión contemporánea de las grandes edades del hombre; desde la piedra, los minerales, el petróleo, el transporte, el silicio, etc. Para hacer estas ideas visibles, busco temas que sean ricos en detalle y una escala abierta a sus significados. Las yardas de reciclaje, los desechos de minería, las canteras y las refinerías son todos lugares que están fuera de nuestra experiencia normal, aunque tomamos parte de su producción de forma diaria. Estas imágenes sirven como metáforas al dilema de nuestra existencia moderna; son la búsqueda de un diálogo entre la atracción y la repulsión, la seducción y el miedo. Nos sentimos atraídos por la oportunidad – deseo de la buena vida, sin embargo, somos conscientes o inconscientemente conscientes de que el mundo está sufriendo por nuestros éxitos. Nuestra dependencia de la naturaleza para proporcionar los materiales para nuestro consumo y nuestra preocupación por la salud de nuestro planeta nos posiciona en una contradicción incómoda. Para mí, estas imágenes funcionan como espejos de agua que reflejan nuestro tiempo.⁵⁶

Tal y cómo Burtynsky expone, sus imágenes son espejos translúcidos de nuestro tiempo, protagonizado por la rápida evolución de los procesos industriales. Los fotógrafos Bernd y Hilla Becher ya sembraron un valioso precedente con sus imágenes de la industria en 1960. Asimismo, existen numerosos fotógrafos contemporáneos que recorren las geografías del mundo para fotografiar los complejos sistemas de energía. Destaca la serie *Western Power (La energía del oeste)*, que el artista Joan Myres aborda en la década de 1990, con la que analiza varios tipos de producción de energía en el Oeste americano. Por otro lado, también es destacable el reciente proyecto *American Power (Energía americana)*, de Mitch Epstein, que incluye la monumental "refinería

BP Carson" decorada con una bandera americana de gran tamaño.⁵⁷ El poder implantado sobre los procesos industriales, se proyecta ciertamente en las imágenes fotográficas creadas. El dominio o la jurisdicción sobre las dinámicas colectivas llevadas a cabo en el territorio, nos habla de un gobierno interno, de diálogos y luchas sociales, cuyo resultado visual externo se contempla en los proyectos artísticos de significativos fotógrafos contemporáneos.

Es relevante señalar que desde 2003, el artista Mitch Epstein ha estado viajando a EE.UU. para desarrollar su proyecto fotográfico sobre la inversión cultural de América en energía. Pensilvania, Texas, Ohio, el oeste de Virginia, Misisipi y California, son lugares en los que Epstein ha fotografiado centrales nucleares, plantas de carbón, operaciones de perforación de petróleo, y turbinas de viento. Asimismo, también ha incluido en su proyecto a las personas que viven en aquellos lugares, sus hogares, y el paisaje que circunscribe dichos entornos. Cabe destacar que el título del trabajo encierra una semántica sugestiva, con la que se hace alusión al modo en que los americanos usan la energía, señalándose el poder de América respecto al resto del mundo, y el consumo desproporcionado de los recursos naturales. Epstein estudió con el fotógrafo Garry Winogrand, y adquirió prestigio a finales de la década de 1970, cuando se le consideró uno de los primeros artistas que trabajaban con la fotografía a color. Comenzó su proyecto *American Power*, tras su asignación como fotógrafo en la revista *The New York Times*, para la que se le encargó fotografiar un pueblo de Ohio llamado Cheshire, conocido por sus grandes plantas de energía calentadas a carbón. En la obra *Gavin Coal Power Plant, Cheshire, Ohio (Central de carbón Gavin, Cheshire, Ohio)*, de 2003 (fig. 4.35), se percibe una extraña belleza, en la que el humo saliendo por dos chimeneas paralelas se eleva en la imagen hacia una dimensión casi abstracta.⁵⁸



Fig. 4.35. Mitch Epstein. *Gavin Coal Power Plant, Cheshire, Ohio*. 2003. Fotografía.

La historia y la política son conceptos que Mitch Epstein considera muy presentes en sus imágenes. Además, este artista está interesado en ciertos elementos bipolares del paisaje, como lo son el rigor intelectual y la emoción. El propio autor expresa su admiración por los paisajes monumentales del fotógrafo Andreas Gursky y los entornos humanizados de Robert Adams, transmitiendo su deseo por integrar ambos conceptos, grandeza y humanidad, en una sola imagen a través de su proyecto fotográfico.⁵⁹

Remontándonos a las décadas de 1920 y 1930, encontramos artistas que también representaron las plantas industriales en sus obras. Nos referimos en concreto a Margaret Bourke-White (fig. 4.36), Charles Sheeler, y Edward Weston. Sin embargo, la pretensión de sus obras no era exaltar la integración de estas construcciones "maléficas" con el hombre. Más bien, el objetivo de sus fotografías versaba en realzar los aspectos formales como una encarnación de la belleza, concepto reforzado con la idea de progreso.⁶⁰

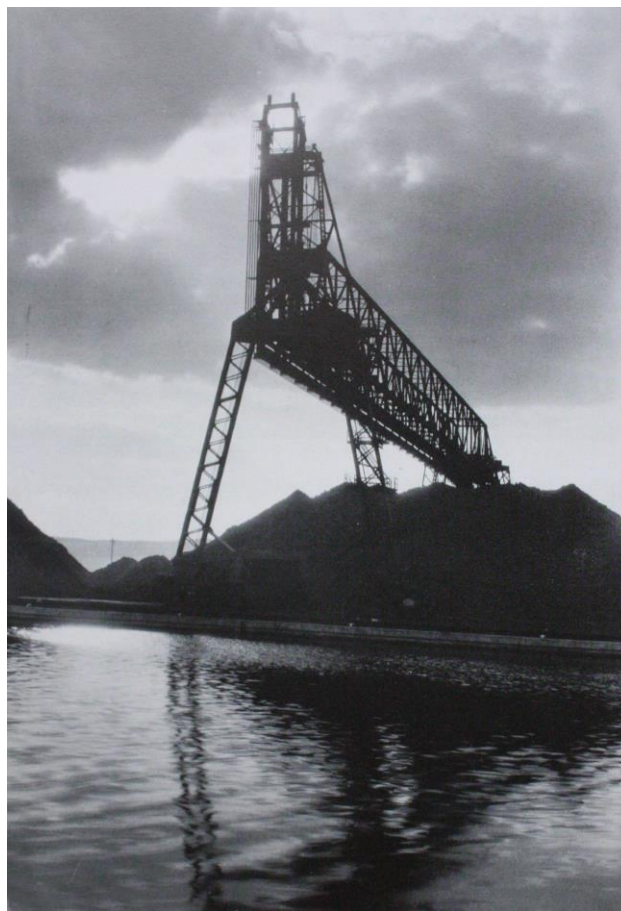


Fig. 4.36. Margaret Bourke-White. *Coal Rig, Berwind Docks, Minn.* 1929. Impresión en gelatina de plata.

Resulta esencial pensar también en el poder de nuestras ambiciones, que puede derivar en una devastadora belleza como resultado de la actitud negativa hacia nuestro entorno. En este sentido, estaríamos hablando de un marcado egocentrismo, que el individuo desarrolla para potenciar su superioridad sobre el resto. Reflexionemos por tanto sobre cómo influye la soberanía del ser humano en la modificación del paisaje actual, y sobre cómo ese poder genera cicatrices insoslayables. En las fotografías de Edward Burtynsky, la trama de esas cicatrices transforma nuestra visión de la naturaleza, adquiriendo la imagen una ineludible condición poética. Consideremos pues,

que se ha creado una nueva literatura en la tierra, cuyos principales agentes son el individuo y el paso del tiempo. En este sentido, es necesario nombrar también al fotógrafo Emmet Gowin, quien refleja en su trabajo las ardientes marcas de la humanidad, cicatrices que alteran la superficie de la tierra, desestructurando al mismo tiempo nuestra percepción sobre la naturaleza. Su obra *Drainage Ditch in a Low Agricultural Field near the Savannah River Nuclear Reservation, South Carolina* (Zanja de drenaje en un campo de agricultura, cerca de la reserva nuclear del río Savannah, Carolina del sur), de 1992 (fig. 4.37), es un ejemplo de lo que decimos. Sus imágenes revelan el paisaje alterado, con una inherente interpretación gráfica que encierra todo un mundo de sugerencias visuales. El 12 de noviembre de 2001, en Newtown, Pennsylvania, Emmet Gowin fue entrevistado por Philip Brookman. Dicha entrevista se titula *Keys are Stronger than the Doors They Open. A Dialogue with Emmet Gowin* (Las llaves son más fuertes que las puertas. Un diálogo con Emmet Gowin). Una de sus reflexiones fue la siguiente:

Creo que nuestra fascinación por lo terrible es inmensa. Nuestra necesidad de belleza es colosal. No se trata sólo de la obstinación por mi parte la que causa esas cosas que coexisten en el mismo mundo. Existe una tensión entre algo que tarda cientos de millones de años en crearse y el grado en que puede ser destruido tan sólo en cuestión de minutos, días, o décadas. No se puede pensar de manera trivial acerca de estas relaciones. Y extrañamente, en vez de querer huir de lo terrible, yo quería saber más sobre ello y convertirlo en imagen. Entonces, hice una impresión para revelar tanta belleza como fuera posible, porque hay algo en mí que todavía tiene un gran respeto por lo que esa cosa terrible es, y al mismo tiempo por lo que una vez fue. Perdóname si lo he convertido en algo ilusorio o difícil de entender, pero creo que las imágenes difíciles nos llevan más cerca de una experiencia compartida.⁶¹



Fig. 4.37. Emmet Gowin. *Drainage Ditch in a Low Agricultural Field near the Savannah River Nuclear Reservation, South Carolina*. 1992. Impresión en gelatina de plata.

La fotografía es entendida por muchos críticos como un sistema signifiante, que guarda una ineludible conexión con la realidad visual de los hechos. La imagen fotográfica se podría interpretar como la huella de la escena, más que como objetos culturales contruidos cuidadosamente. Así pues, el poder que encierra esa huella es trascendente. El acto de mirar no fue considerado como una percepción puramente inocente. Por el contrario, mediante la observación discernimos los tipos de placer físico y las relaciones de poder que participan en el proceso mientras miramos. Este concepto de poder es analizado en el trabajo del filósofo francés Michel Foucault.⁶² Cabe mencionar la publicación titulada *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, de 2012, y otra obra más reciente, datada en 2014: *El poder, una bestia magnífica*. El poder de nuestro comportamiento, tanto físico como psíquico, contribuye notoriamente a la alteración del entorno colectivo.

4.2.1. Extracción, refinamiento y transporte

Los procesos de extracción que fotografía Edward Burtynsky, aceleran nuestra conciencia sobre el paisaje, ya que son procedimientos industriales que determinan el estado de conservación del entorno, influyendo además en nuestra relación con él. Los materiales industriales son transportados en barco. De este modo, quedamos conectados con múltiples geografías territoriales. El resultado apunta el alcance que la globalización ha logrado en la actualidad.

En su serie *Quarries (Canteras)*, Burtynsky nos muestra las canteras de Vermont y el este de China, que producen granito, y también las canteras de Italia, la India, Portugal y España, que producen mármol. Estas canteras están constituidas por carbonato de calcio sedimentado que ha sido cristalizado por el calor y la presión. Un rasgo diferenciador importante es que el mármol es más suave y poroso que el granito. En los climas más duros del norte, las construcciones revestidas de mármol tienden a desarrollar problemas con el tiempo. Es interesante subrayar que en determinados entornos el mármol puede proporcionar bastante belleza a los edificios. Pero además, la extracción de las canteras genera extractos de polvo, fragmentos de piedra, y grandes orificios. Mediante sus fotografías en Vermont, el artista nos muestra que la naturaleza se desplaza y transforma rápidamente, modificando nuestra concepción inicial sobre ella. La primera vez que Burtynsky exploró a los fotógrafos del Oeste americano, adquirió ideas sobre cómo asumir ciertos cambios compositivos que la fotografía de paisaje siempre implica. Una de sus indagaciones consistía en analizar cómo resuelve el fotógrafo visualmente los primeros planos en las imágenes de paisaje. Generalmente, el artista canadiense ha empleado un sentido pictórico muy tradicional para crear sus imágenes de canteras. El modo en cómo es resuelta la gran profundidad de campo en sus imágenes, proviene de la fotografía de paisaje del siglo XIX, y de los discípulos del siglo XX, entre quienes se puede citar a Edward Weston y Ansel Adams. He aquí las fuentes y las nociones de cómo organizar los elementos dentro del marco. Se trata por tanto de una técnica clásica que todo el mundo comprende. Metafóricamente hablando, es como si el fotógrafo quisiera crear una ventana tan transparente que el espectador pudiera sumergirse dentro. Además, mediante el empleo tan atrevido de la luz romántica del amanecer y del anochecer, Burtynsky realza sustancialmente la atracción visual de sus paisajes industriales. El propio artista planea sus excursiones de trabajo dependiendo de la incidencia de la luz, persiguiendo siempre el momento en que ésta es más atractiva. Tras trabajar en Carrara a principios de la década de 1990, el artista se encontró reflexionando acerca de nuestras marcas sobre la tierra, desde un posicionamiento global. Además, su experiencia en la India, fotografiando canteras, le

lleva a plantearse una reconsideración de la existencia humana, ya que fue testigo de la condición tan precaria en la que vivían muchas personas.⁶³ El artista plantearía la producción fotográfica de diversas rocas, localizadas en diferentes situaciones geográficas: Rock of Ages, la península Ibérica, Carrara, Makrana y Xiamen. De este modo, el fotógrafo establece diversos puntos de localización para abordar su creación. Algunos ejemplos significativos de su obra son *Rock of Ages #15, Active Granite Section, E. L. Smith Quarry, Barre, Vermont* (Sección de granito activo, E. L. Smith Quarry, Barre, Vermont), de 1992 (fig. 4.38) o *Iberia Quarries #10, Solubema Co., Bencatel, Portugal* (Canteras de la península Ibérica, nº 10, empresa Solubema, Bencatel, Portugal), de 2006 (fig. 4.39), entre otros.



Fig. 4.38. Edward Burtynsky. *Rock of Ages #15. Active Granite Section, E.L. Smith Quarry, Barre, Vermont*. 1992.



Fig. 4.39. Edward Burtynsky. *Iberia Quarries #10. Solubema Co., Bencatel, Portugal*. 2006.

Tras enfocar el proceso extractivo de las canteras, en el sistema industrial de la sociedad actual, habría que considerar también la extracción y el refinamiento del petróleo, otra fuente material que interviene en la anatomía global del mundo. Tengamos en cuenta que en la actualidad, los países industrializados son los que más petróleo consumen, a pesar de que en la década de 1970 intentaron reducir su dependencia. Europa occidental sólo produce un tercio del petróleo que necesita, Norteamérica se autoabastece en un 60%, y mientras, Japón importa el total de su consumo. De ahí los grandes flujos comerciales de petróleo que se extienden por el mundo. Atendiendo a las propiedades plásticas y funcionales de esta materia prima, se advierte que el petróleo crudo es un producto de color castaño oscuro, con cierta viscosidad, que resulta prácticamente inutilizable en su estado natural. El proceso de refinado consiste en un conjunto de operaciones que transforman la materia cruda en productos petrolíferos de diferentes proporciones y calidades: butano, propano, carburante para reactores, gasolinas de automóvil, gasóleos, fueles, asfaltos, aceites lubricantes, etc.⁶⁴ La industria petrolera, produce, transporta, refina y comercializa cada año más de tres mil millones de toneladas de material crudo. Además, casi la mitad del comercio marítimo internacional está unido a este efecto de masa, y es consecuencia de la amplia difusión de los productos petrolíferos. Es importante tener en cuenta que para lograr la protección del medioambiente, es necesario actuar tomando conciencia de la utilización de los productos.⁶⁵ Toda esta trama discursiva, se introduce en el pensamiento artístico de Edward Burtynsky, quien en consecuencia produce imágenes que activan nuestra mente.

A pesar de que Burtynsky defiende que no pretende crear imágenes políticas, su trabajo es interpretado con frecuencia como una denuncia a la industria. Aunque se trate de un impulso artístico que le lleva a documentar esos inmensos panoramas del exterior, existe sin duda algo inquietante e incluso alarmante en esas escenas que muestran tal incursión humana sobre la tierra. Además, resulta casi inevitable que posean un significado moral, que las percibamos como una ilustración de nuestro apetito pantagruélico por los materiales sin refinar. Sus obras de los campos de petróleo y las refinerías muestran entornos de elegantes laberintos, cargados de un carácter inherentemente tóxico. Estas imágenes, son a su vez un exponente de la grandeza pictórica de las refinerías. Estas fotografías se sitúan a medio camino entre las instantáneas arenosas publicadas en diciembre de 1967, en el artículo de Robert Smithson, *The Monuments of Passaic* (*Los Monumentos de Passaic*), que casi logran evocar visualmente la contaminación de Nueva Jersey, y los estudios de arquitectura industrial de los fotógrafos Bernd y Hilla Becher.⁶⁶ *The Monuments of Passaic*, incluye una serie de fotografías del páramo industrial de los alrededores del lugar residencial del propio Smithson, Passaic. La conexión advertida con las obras de Smithson, artista asociado a la corriente del "Land art", resulta realmente reveladora. Aunque este artista realizaba "site sculptures" (esculturas en el lugar), sus creaciones parten de una indagación teórica y una propuesta práctica del paisaje entrópico. Esta idea se explora en profundidad en la entrevista que Alison Sky realizó al artista en 1973, y que se denomina *Entropy made visible* (*La entropía se hace visible*). La intención de Smithson era hacer visible el paisaje, eligiendo entornos naturales degradados como canteras, salinas o minas abandonadas, para rescatar la función paisajística de las zonas naturales devastadas, descubriendo así la belleza donde otros sólo ven desolación. Para él, los residuos industriales que crean el paisaje entrópico tienen un valor estético que hay que destacar. De hecho, llevó a cabo diversos proyectos sobre la recuperación de antiguos territorios industriales. Introduciéndonos en el pensamiento artístico de este autor, resulta esencial detener nuestra atención en algunas ideas de la citada entrevista. Una de

las reflexiones de Robert Smithson fue la siguiente:

Existe una relación entre arquitectura y economía, y parece que los arquitectos construyen de una manera aislada, independiente y ahistórica. Nunca parecen permitir ningún tipo de relación exterior a su grandioso plan. Y esto parece que es cierto también en economía. La economía parece estar aislada, ser independiente y concebirse por ciclos, de manera que excluye todo proceso entrópico. Hay muy poca consideración por los recursos naturales en términos de apariencia del paisaje, después de que las operaciones mineras o agrícolas hayan finalizado, de manera que continúa existiendo una especie de ceguera. Me imagino que es lo que llamamos obtención ciega de beneficios. Y después, de repente, se encuentran con una cadena de desolación y se preguntan cómo han llegado hasta allí. Es una manera bastante estática de ver las cosas. No creo que las cosas funcionen por ciclos. Pienso que las cosas simplemente cambian de una situación a la siguiente; que en realidad no hay vuelta atrás.⁶⁷

Las consecuencias de los procesos industriales devienen en nuevas formas de aceptación del entorno, que pueden ser interpretadas por el artista como nuevas propuestas paisajísticas para la creación. En este caso, estaríamos hablando de una reconstrucción artística del paisaje alterado, cuyas imágenes resultantes son una exaltación de valores estéticos, contribuyendo además, de forma indirecta, a una llamada político-ecológica, superándose así la valoración retiniana de la imagen a favor de una sensibilización medioambiental que nos confiere un conocimiento reflexivo y conceptual de la obra en cuestión. Este posicionamiento, nos permite profundizar en la obra de ambos artistas, Robert Smithson y Edward Burtynsky, con mayor conciencia y rigor, apreciando, además, ciertas conexiones creacionales.

De hecho, Burtynsky desarrolló una serie de fotografías de minas que incluía la cantera de la Mina del Cañón de Bingham, sin saber en el momento que las realizó que ese lugar había sido identificado por Robert Smithson, en 1973, en una propuesta para un proyecto de recuperación del paisaje. Con estas propuestas, Smithson pretendía transformar las áreas industriales en grandes parques, es decir, convertir el paisaje residual en algo positivo. Por motivos políticos y económicos, muchos de sus proyectos nunca se materializaron, con la excepción de *Broken Circle/Spiral Hill* (*Círculo roto/montículo en espiral*), que fue construido en 1971, en Emmen, Holanda. Edward Burtynsky ha fotografiado espacios mineros abandonados, que son reminiscentes de la obra *Partially Buried Woodshed* (*Leñera parcialmente enterrada*), de Robert Smithson.⁶⁸ También es interesante señalar el proyecto fotográfico *Bingham Mine/Garfield Stack* (*Mina Bingham/Pila Garfield*), del artista Michael Light. A través de las fotografías de Michael Light, producidas desde un helicóptero una tarde de abril de 2006, el artista se introduce dentro de la propia mina, y por extensión, nos introduce también a nosotros. Según el artista y geógrafo americano Trevor Paglen, las imágenes de Light, nos ofrecen una visión panorámica del paisaje de la Mina del Cañón Bingham, una de las excavaciones humanas más grandes del mundo, situada a unas veinte millas al sureste de Salt Lake City. Las grandes fortunas mineras de Nueva York y San Francisco, fueron, literalmente, arrancadas de la superficie de la tierra, dejando agujeros directamente proporcionales a la riqueza tan monumental extraídos de ellos. El poder visual de estas imágenes nos advierte de la prosperidad y la violencia inherente en el sueño americano. La intención de Light es que nos veamos como parte de ese devastador paisaje.⁶⁹ Para profundizar en la conciencia del artista Michael Light, prestemos atención a una de sus declaraciones realizada en julio de 2009:

Como uno de los mayores artefactos tecnológicos de la tierra, la mina de cobre del Cañón Bingham representa un acto de creación tanto como un acto de borrado. Su arquitectura es enigmática y susceptible a ser reversible: una montaña llega a ser un vacío, un espacio se convierte en un pozo, la geología llega a ser puro gesto. La mina y sus complejos asociados pueden ser vistos como una proyección invertida de la moderna ciudad de rascacielos, cuya propia altura de vértigo se hace posible precisamente rascando de la tierra minerales metálicos, como el cobre y el hierro.

Hace unos 15.000 años, al final de la época del Pleistoceno, con muchos avances y retrocesos en la Edad del Hielo, el lago Bonneville – la antigua masa de agua que ahora llamamos Great Salt Lake – alcanzó un máximo de 900 pies por encima de su nivel actual, extendiéndose hacia dentro de Idaho y Nevada. El oeste de Estados Unidos estaba húmedo. Después comenzó a secarse debido a un clima más cálido. Para el 11.700 a.C., en los albores de la época del Holoceno, Bonneville se había reducido a un nivel incluso más bajo que el actual del Great Salt Lake.

El pensamiento geológico tradicional postula que la época del Holoceno continúa hasta nuestros días. Un grupo de científicos, cada vez mayor, cree sin embargo, que ya estamos en una nueva época que comenzó en la época de la Revolución Industrial, cuando el *Homo sapiens* comenzó a tener un impacto acumulativo sin precedentes sobre el clima y los ecosistemas. Análisis recientes han demostrado que más de tres cuartas partes de la superficie terrestre han sido remodeladas por el hombre, que los seres humanos consumen alrededor de un tercio de toda la producción neta biológica, y que como especies estamos causando extinciones biológicas que no son comparables con ninguna otra en geología. (...) ⁷⁰

El estilo de vida contemporáneo ha promovido una nueva imagen de nuestro planeta, y Edward Burtynsky indaga en este hecho. En 1976, este artista fotografiaría su primera refinería, con el deseo de explorar lo que él imaginaba como "las catedrales de tuberías y válvulas", colocadas en una "ciudad futurista refulgente". Tomemos en consideración que el refinamiento de la lámpara de queroseno del médico y geólogo Abraham Gesner cambió para siempre la economía de Nueva Inglaterra. Este autor puede considerarse como el principal fundador de la industria del petróleo, quien en 1846, hallaría una nueva vía para llevar a cabo su refinamiento. ⁷¹ Estos procesos dinamizan y transforman nuestras conciencias, y nuestro comportamiento visual, algo que influye inevitablemente en el posicionamiento creativo y coyuntural del fotógrafo. Resulta por tanto conveniente señalar la actividad artística del fotógrafo estadounidense Richard Misrach, quien dedicó bastante tiempo durante las décadas de 1970 y 1980, a documentar ciento cincuenta millas del río Misisipi, cerca de Luisiana, donde siete refinerías de aceite y más de cien plantas industriales abarcan el borde del río. Asimismo, la artista americana Victoria Sambunaris viajó hacia las más remotas extensiones de Alaska para fotografiar el "Trans-Alaska Pipeline" (oleoducto Trans-Alaska), que ha enviado casi dieciséis millones de barriles de aceite al continente estadounidense desde finales de la década de 1970. ⁷²

Otra interesante contribución artística es la que realiza Daniel Beltrá. A principios de mayo de 2010, este fotógrafo voló cuarenta millas sobre el horizonte de petróleo derramado fuera de la costa de Luisiana en el golfo de México, el derrame marino accidental más grande de la historia y el peor desastre medioambiental en los Estados Unidos. La vista desde arriba revela la inmensidad de la destrucción. Cinco millones de barriles de petróleo crudo se filtraron dentro del mar en poco más de tres meses, cubriendo un área estimada de 68.000 millas cuadradas. Había docenas de barcos militares, miles de embarcaciones contratadas y voluntarias. Además, se utilizaron unos

dos millones de galones de dispersantes químicos tóxicos para tratar de controlar el aceite que se había filtrado en el agua. Se usaron buques, barreras de contención flotante, barreras ancladas y barricadas llenas de arena a lo largo de la costa para proteger cientos de kilómetros de playas, pantanos, estuarios, y áreas de pesca, evitando que la contaminación se propagase. Un año más tarde, casi quinientas millas de las costas de Luisiana, Misisipi, Alabama y Florida estuvieron contaminadas.⁷³ Las fotografías de Daniel Beltrá ilustran grandes áreas marinas impregnadas de petróleo, extensas masas que marcaron drásticamente el medioambiente.

Por otro lado, Edward Burtynsky presta atención al petróleo a través de su serie *Oil Fields* (*Campos de petróleo*), cuyas imágenes sugieren y representan un auténtico ciclo de vida. Cada gota negra sigue un sendero determinado, configurándose una secuencia pictórica que podemos imaginar rastreando en su estela. Además, sus fotografías retratan lugares insólitos, de los que raramente hemos visto alguna imagen. Estas obras de Burtynsky nos revelan espacios desconocidos para muchos de nosotros, lugares que no sabíamos ni siquiera que existían, y que nunca pensamos que los veríamos algún día. Por lo tanto, esta serie podría interpretarse como un tipo de pintura histórica épica. Mediante el ojo de la cámara del fotógrafo canadiense se forja una nueva mitología del léxico del realismo para el siglo XXI. Sus imágenes, representadas con un gran nivel de detalle, muestran la temática abordada con una gran precisión clínica y gran potencia expresiva. Paralelamente, estas obras, significan además una crítica a la civilización, así como un presagio del hombre hacia el final. En definitiva, estas fotografías evocan el pasado, alimentan el presente y sugieren el futuro. Las imágenes de petróleo de Burtynsky provocan un misterio dramático y mudo. La cristalina documentación de esas escenas presenta una escala asombrosa y compleja, conviviendo con una autoridad imperturbable y tranquila. Se podría decir que resuenan con una perfecta atmósfera de silencio. Percibiendo el espacio global se distinguen las sombras y los contornos de una organización comercial: la maquinaria pesada y las carreteras, los grandes depósitos o tanques, y las tuberías anguladas. Se trata de una experiencia perceptiva que nos introduce en la superficie fotografiada de forma inmediata. Pensemos pues, que los detalles de las fotografías de Burtynsky sugieren una psicología oculta, un espacio liminal canalizándose entre las imágenes. Interpretemos esto como una "terra incognita" (*tierra desconocida*), un bioma ilimitado y tecnológico, unido por una psicopatología del aceite, una visión que parece presagiar el futuro.⁷⁴

La obra de Burtynsky simboliza la disipación de la naturaleza como consecuencia de la obtención del petróleo. Su obra *Oil Fields #19b, Belridge, California* (*Campos de petróleo n°19b, Belridge, California*) (fig. 4.40), representa un paisaje escarificado en el que, desde el primer plano hasta el horizonte en último plano, converge un enjambre de parásitos mecánicos, mosquitos de metal gigantes, cuyas probóscides se arraigan con profundidad en la tierra para extraer el petróleo.⁷⁵



Fig. 4.40. Edward Burtynsky. *Oil Fields #19b, Belridge, California*. 2003. Impresión cromogénica.

Este tipo de imágenes son el producto de una significativa reflexión sobre el progreso de la industria y su repercusión en el medioambiente habitado. La siguiente reflexión al respecto, es bastante reveladora y nos acerca a los pensamientos más recónditos del artista:

Cuando comencé a fotografiar la industria, estaba fuera de lugar el temor a lo que la humanidad, como especie, estaba tramando. Los logros del hombre se habían convertido en una fuente de infinitas posibilidades. Pero, a medida que el tiempo pasaba, ese asombro comenzó a transformarse en otra cosa. El coche que yo conducía cruzando el país comenzó a representar, no sólo la libertad, sino también algo mucho más conflictivo. Empecé a pensar en el petróleo: como fuente de energía que hace que todo sea posible, y como fuente de temor, debido a la forma en que sigue poniendo en peligro nuestro hábitat.

En 1997 experimenté mi propia “epifanía del petróleo”. Se me ocurrió que todos los vastos paisajes alterados por el hombre que había perseguido durante más de veinte años, eran posibles gracias al petróleo y al progreso ocasionado por el motor de combustión interna. Durante los siguientes doce años he investigado y fotografiado los mayores campos de petróleo que he podido encontrar. Entonces, fui a realizar imágenes a las refinerías, las autopistas, las fábricas de automóviles y la industria de chatarra resultante del reciclaje de los vehículos. Comencé a observar la cultura del motor, donde las vastas tribus se reúnen en sus vehículos como una atracción principal.

De ninguna manera se puede abarcar la influencia y el paisaje que surge de aquello que llamamos “petróleo”. Por tanto, estas imágenes pueden ser vistas como marcas individuales del crecimiento económico global que se hace posible a través de esta fuerza masiva de energía y los efectos acumulados de la evolución industrial en nuestro planeta.⁷⁶

Durante el proceso de trabajo de su serie *Oil Refineries (Refinerías de petróleo)*, Burtynsky descubrió que la elaborada maquinaria de refinación del petróleo, constituía una especie de arquitectura accidental, ya que cuando algunas partes fueran añadidas o quitadas, la forma de la instalación entera cambiaría. Esta cualidad orgánica a la que nos referimos es lo que intrigó originalmente a este autor. Su serie fotográfica en torno al petróleo ha suscitado gran expectación, y ha sido expuesta en diversas instituciones con un reconocimiento internacional.

La Corcoran Gallery of Art, en Washington, D. C., organizó una exposición del artista denominada *Edward Burtynsky: Oil (Edward Burtynsky: el petróleo)*, y como parte de la programación de la citada galería, se llevaron a cabo diversas conferencias centradas en la obra del fotógrafo. La primera de ellas fue *Edward Burtynsky and Dr. William Rees on Oil (Edward Burtynsky y el Dr. William Rees sobre el petróleo)*. En este coloquio inaugural, Burtynsky y el Dr. William Rees, economista ecológico y fundador del concepto “ecological footprint” (huella ecológica), compartieron sus ideas sobre los aspectos que rigen el discurso de la muestra artística. También cabe señalar la conferencia denominada *The Overwhelming Sublime in Burtynsky’s Images (Lo abrumadoramente sublime en las imágenes de Burtynsky)*, impartida por el filósofo Kirk Pillow, quién habló sobre el trabajo de Edward Burtynsky. El propio artista expresa sus ideas en la conferencia *Edward Burtynsky and the Industrial Sublime (Edward Burtynsky y lo sublime industrial)*, en la que explora la conexión entre la industria y la naturaleza en sus fotografías; manifestando el carácter sublime que es interpretado en la belleza y el terror de sus paisajes fotografiados. Como vemos, el trabajo de este fotógrafo ha sido exhibido internacionalmente, y todavía nos queda destacar la exposición *Edward Burtynsky: Oil*, desarrollada en 2012, en el Nevada Museum of Art, en Reno, Nevada, que fue acompañada de la presentación denominada *Photographer Edward Burtynsky on Oil (El fotógrafo Edward Burtynsky sobre el petróleo)*, impartida por el propio artista.⁷⁷

Esta argamasa de exposiciones, es interesante mencionarla por la importancia que subyace en la idea común de cada una de ellas: el uso del petróleo en la actualidad. La obra fotográfica, en este sentido, no nos proporciona una comprensión cognoscitiva totalmente transparente, ya que a través de ella no vemos la situación completa, sino sólo fragmentos locales a través de los cuales percibimos parcelas de calamidades. Asimismo, los horizontes quedan ocasionalmente abiertos, en las series *Shipbreaking (Desguace de buques)*, *Nickel Tailings (Desechos de níquel)*, y *Oil Refineries (Refinerías de petróleo)*, de Burtynsky; lo que nos indica las distancias tan colosales a través de las cuales la industria interconecta con la economía global. Su serie *Shipbreaking*, explora los cementerios de la marina mercante de Bangladés. En los espacios fotografiados se puede apreciar la precaria situación de los trabajadores mal pagados, quienes son absorbidos por la colosal escala de las chatarras de metal. Burtynsky quedó impresionado al ver cómo los barcos más grandes eran demontados a mano, en un contexto, literalmente tercermundista. Se podría trazar un paralelismo visual entre estas imágenes y aquellas relativas a las expediciones de monumentos antiguos en tierras exóticas, realizadas por los fotógrafos del siglo XIX, como Maxime Du Camp o Francis Frih. Además, la posición geopolítica y de autoconciencia del espectador se halla entre las referencias implícitas de estas fotografías. Por otro lado, tras observar la imagen *Shipbreaking #2, Chittagong, Bangladesh (Desguace de buques n°2, Chittagong, Bangladés)* (fig. 4.41), la imponente presencia de los fragmentos de metal podría concebirse como una de las gigantescas instalaciones de pesadas estructuras de acero del escultor estadounidense Richard Serra. Este escultor sitúa

grandes masas de acero, generando una experiencia perceptiva en el espectador con respecto al espacio en el que se ubica. Ésta, se trata además de una experiencia crítica de la autoconciencia física que la sociedad considera como normal.⁷⁸ A continuación se expone un testimonio del artista Edward Burtynsky, en relación a su experiencia fotográfica en Bangladés.

Cuando fui a Bangladés, fue como si hubiese retrocedido en el tiempo y estuviera en medio de la Revolución Industrial. Muchas de las personas de allí, estaban realizando el trabajo más sucio, duro y arduo que pueda concebirse. Sentí que viajé atrás en el tiempo, ya que nunca ví este tipo de trabajo en mi cultura hasta ese momento. Esos hombres estaban trabajando descalzos en un depósito de chatarra, cortando metal con una antorcha y sin protección para los ojos e inhalando nubes de amianto sin máscaras antigas. Ellos son parte de los daños colaterales de la industria del petróleo occidental. Es un trabajo sucio, talando enormes buques que son tecnológicamente obsoletos para nuestros propósitos. Pero, al ver a esa gente descalza y todavía mostrando dignidad en esos puestos de trabajo, sentí que de algún modo es importante para la humanidad entrar en este proyecto y que los espectadores vean a los humanos involucrados en el resultado final de nuestro impacto, a diferencia de quienes participan en el comienzo de la narración. Pensé que era importante mostrar a la humanidad en una situación bastante desafortunada, incluso en la medida en que ellos tratan de mejorarse, por lo que el primer mundo puede ver quién está haciendo realmente el trabajo sucio. Y es por esa razón por la que yo quería que aparecieran personas en ese punto particular de la narrativa.⁷⁹

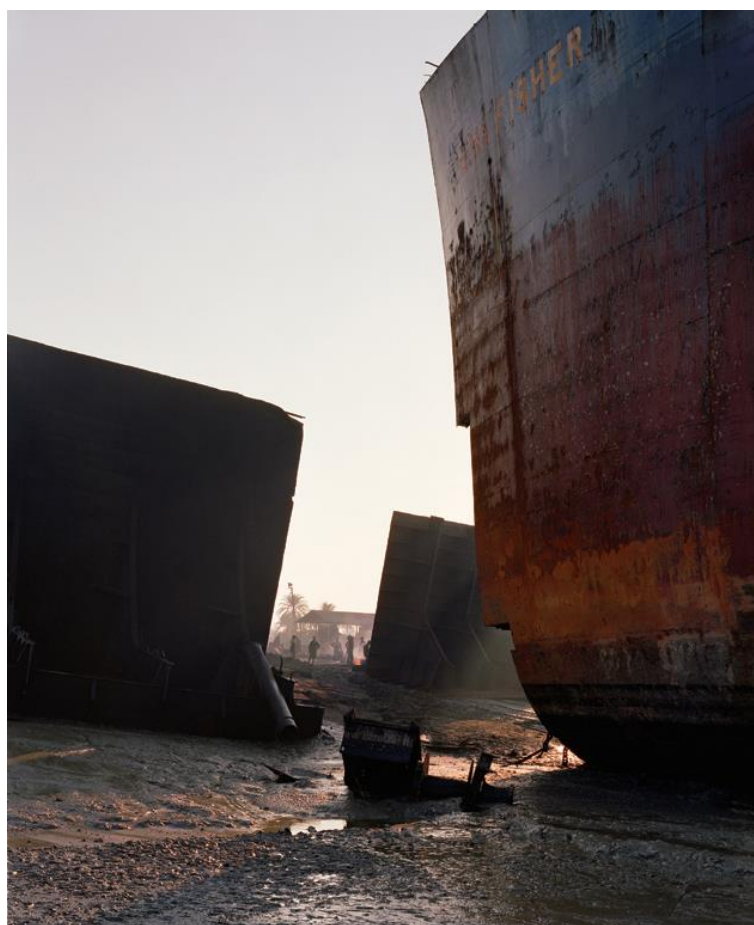


Fig. 4.41. Edward Burtynsky. *Shipbreaking #2, Chittagong, Bangladesh*. 2000. Impresión cromogénica.

La chatarra de metal, fotografiada de forma profusa por Edward Burtynsky, posee también propiedades plásticas que hipnotizan nuestra mirada. Atendiendo a la imagen *Densified Oil Drums #4, Hamilton, Ontario, Canada* (Barriles de petróleo densificados n°4, Hamilton, Ontario, Canadá) (fig. 4.42), descubrimos que al mirar la obra, se nos revela una gran riqueza cromática proporcionada por el material de la chatarra. Aunque existe un estado de ansiedad bajo este placer estético, realmente nos asombra cómo puede manar la belleza en esta imagen. Las masas compactas de metal coloreadas reflejan una estructura plástica llena de detalles. Bajo esta premisa, se crean ciertos interrogantes en torno a la obra de este artista canadiense. ¿Es la capacidad de ver desperdicios industriales como formalmente bellos y la satisfacción de expresión una aceptación sana de nuestro propio tiempo? o, ¿es un mero síntoma de impotencia ante la presura moral que socialmente genera la visión crítica?⁸⁰ Si la concepción de lo bello está ligada a un proceso de irregularidades morales, en el que la insalubridad de las personas es un factor determinante, es conveniente tomar conciencia de que la estética de estas imágenes lleva implícita un mensaje que trasciende los límites puramente retinianos de percepción. Estas fotografías constituyen un diálogo de nuestro tiempo, en el que estamos asistiendo a la reconstrucción de un nuevo concepto de belleza. Los complejos procesos industriales que formulan el sistema mundial en la actualidad, están reconduciendo continuamente la belleza hacia nuevas vías interpretativas, cuestionándose, en ocasiones, si realmente ésta puede existir cuando viene determinada por numerosos aspectos negativos implícitos. O dicho de otro modo: ¿la belleza a costa de qué o de quienes? Se podría decir que a costa de nosotros mismos y de nuestras necesidades.



Fig. 4.42. Edward Burtynsky. *Densified Oil Drums #4. Hamilton, Ontario, Canada.* 1997. Impresión cromogénica.

Al observar los barriles de petróleo, nuestra mente conecta de forma inmediata la industria del petróleo con el transporte, y por ende con el automóvil: elemento sustancial de transformación social. Recordemos que fue el coche Ford Modelo T, el

que provocó el salto a la fama de la primera producción en cadena industrial de Henry Ford en Estados Unidos, cuando expandió su compañía a todos los rincones del planeta. Este automóvil dio lugar al turismo de la cultura de masas.⁸¹ La producción en cadena que llevó a la práctica Henry Ford, fabricante de automóviles de EE.UU., es denominada por el término fordismo. En este sistema de producción, que comenzó con la fabricación del primer automóvil en 1908, se desarrolla un trabajo especializado, mediante las cadenas de montaje, maquinaria específica, salarios elevados, y un alto número de trabajadores en plantilla. Desde ese momento, el protagonismo del coche ha aumentado considerablemente, definiendo, cada vez más, el modo de vida contemporáneo.

Desde la década de 1950, el automóvil se ha convertido en un eje industrial del capitalismo, que ha logrado reconfigurar el paisaje agrario y rural, suponiendo una verdadera revolución para las formas de vida y consumo. Además, también ha contribuido a la transformación de la estructura arquitectónica de las ciudades: un hecho sin precedentes en la historia de la humanidad. Asimismo, cabe destacar que el automóvil ha ganado un relevante valor cultural, debido al auge de la publicidad y el marketing.⁸² El modelo urbano se basa en la dependencia del coche privado, y en las ambiciosas inversiones en carreteras e infraestructuras de transporte. Es notable cómo el automóvil ha llegado a invadir y ocupar el espacio público, generando como consecuencia, una modificación de la imagen de la ciudad, en la que el ruido y la contaminación son aspectos consustanciales. En la planificación y trazado de las infraestructuras, siempre priman los desplazamientos en automóvil por encima de cualquier otra función.⁸³ Este tipo de gestión favorece la aparición y el desplazamiento de un mayor número de vehículos. De hecho, en 1963, sólo en la ciudad de París, había más de 1.700.000 coches y 330.000 aparcamientos. Consecuentemente, esta ciudad quedó colapsada por el tráfico permanentemente, y para resolver este problema fue necesario aumentar las plazas de aparcamiento en las avenidas de la ciudad. El vehículo privado fue criticado como una de las mayores imposiciones del capitalismo. En la persuasiva propaganda dirigida al consumo, el producto del automóvil en masa era una constante. Esas imágenes eran una señal de atracción, que llamaban la atención del espectador para transmitirle la necesidad de obtener "ese coche", convirtiéndose éste en objeto de deseo, y todo aquel que lo comprase lograría la felicidad. En la década de 1960, las urbanizaciones e infraestructuras obligaban a la sociedad al sometimiento de la lógica del automóvil privado.⁸⁴ La producción del automóvil ha ascendido considerablemente desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Todos estos cambios acontecidos, devienen en un replanteamiento colectivo del sistema industrial, y modifican ineludiblemente la estética del paisaje, un hecho que repercute en la creación fotográfica contemporánea.

El fotógrafo Edward Burtynsky, se dispone a buscar montones de neumáticos de desecho con gran ímpetu, guiado por una gran atracción, cuyo origen está en un ensayo del periodista John McPhee que el artista leyó. En dicho ensayo se describe un montículo de neumáticos, tal y como leemos a continuación:

En posición de reposo con la tierra en pendiente, los neumáticos son tan profundos que forman su propia topografía - sus propias escarpas, sus colgantes acantilados. Depositados desde un vehículo *Ridgeline*, bordean un valle de casi media villa. Cuando al principio alcanzas a verlos, no estás seguro de lo que son.⁸⁵

Asimismo, el neumático es concebido como símbolo de poder de la sociedad americana, siendo más que evidente la obsesión de ésta por el automóvil. En las

imágenes de Burtynsky, montañas de neumáticos se erigen ante nosotros en una escala desproporcionada. En ocasiones, el cielo o algún edificio puede ser percibido en el plano del fondo de alguna de sus fotografías, proporcionando así un punto de referencia. En otras imágenes, sólo se puede ver un pequeño camino de tierra. Estas pilas de neumáticos que dibujan interminables formas orgánicas en el espacio, se han llegado a comparar con la acción plástica en la pintura de Jackson Pollock. Asimismo, se advierte un estado casi elegíaco, que nos remite a las fotografías de montones de basura,⁸⁶ como por ejemplo: *Joe's Auto Graveyard, New Bethlehem, Pennsylvania* (*Cementerio de vehículos de Joe, en New Betlehem, Pensilvania*), de Walker Evans, datada en 1935 (fig. 4.43).



Fig. 4.43. Walker Evans. *Joe's Auto Graveyard, New Bethlehem, Pennsylvania*, 1935. Impresión en gelatina de plata.

El despliegue de la industria automovilística es un hecho más que notable, y el neumático constituye un elemento clave que el artista introduce en su discurso, independientemente del lenguaje empleado. Son destacables las instalaciones o "ambientes" del artista estadounidense Allan Kaprow, concebidas por él como extensiones directas del arte de Pollock, en los que presenta espacios llenos de objetos o residuos acumulados. En 1961, Kaprow llenó el patio trasero de la Martha Jackson Gallery, de Nueva York, con una acumulación de neumáticos usados. Esta obra fue denominada *Yard (Patio)* (fig. 4.44).

El automóvil, símbolo que marca a la sociedad actual, se ha convertido en un motivo de interés frecuente para muchos fotógrafos. Cabe señalar la serie fotográfica *Melting Point, Toyota* (*Punto de fusión, Toyota*), de 2005, de Stéphane Couturier (fig. 4.45), quien pone el acento en la cadena de montaje y el automóvil como transformador social. Otro enfoque a considerar es el que propone el artista suizo Jean-Frédéric Schnyder con su obra *Zugerstrasse/Baarerstrasse, 1999-2000*, de 2002 (fig. 4.46), cuya conjunción de imágenes digitales dispuestas en horizontal retrata Suiza al modo del movimiento de un automóvil. Esta idea se materializa mediante una fotografía donde se establecen, las imágenes de todos los edificios que se hallan a lo largo de la carretera desde Zugerstrasse hasta Baarerstrasse. En esta obra, la coherencia visual del conjunto, compuesto por elementos heterogéneos, se evoca a través de la captación continua y sistemática de un segmento de la realidad.⁸⁷ Se trata de una sucesión de espacios temporales, concebida como la percepción fragmentada y continua que alguien experimenta al estar dentro de un coche en movimiento. No podemos soslayar que la aparición del automóvil y su existencia tan profusa, ha ido cambiando progresivamente nuestra manera de percibir el entorno real.

En cualquier caso, la lógica del automóvil parece sumergirnos en una esquizofrenia regida por la cultura del motor, aspecto contemplado notablemente en las vistas aéreas de ciertos eventos sociales fotografiados por Edward Burtynsky. Algunos ejemplos al respecto se hallan en las llanuras saladas de Bonneville en Utah, y en el rally de motocicletas de Sturgis en Dakota del Sur. En ambos lugares los espectadores adquieren una actitud inexpresiva y autómatas, cuyos roles están acuciosamente marcados.⁸⁸ Destacan sus imágenes, *Downtown Sturgis, South Dakota (Centro de Sturgis, Dakota del Sur)* (fig. 4.47), y *Kiss Concert Parking Area, Sturgis, South Dakota (Área de aparcamiento del concierto de Kiss, Sturgis, Dakota del Sur)* (fig. 4.48), ambas datadas en 2008. La última fotografía mencionada nos lleva a establecer una conexión con la obra *El Fin de Parzival*, ideada por Salvador Dalí en los años 20 y realizada por Wolf Vostell en 1988 (fig. 4.49). Este trabajo, conservado en el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres, incluye la motocicleta como objeto artístico que simboliza el fetichismo de nuestra era, lo cual podría interpretarse como una llamada de atención sobre los conflictos que encierra la sociedad que nos ocupa.



Fig. 4.47. Edward Burtynsky. *Downtown Sturgis, South Dakota*. 2008. Impresión cromogénica.



Fig. 4.48. Edward Burtynsky. *Kiss Concert Parking Area. Sturgis, South Dakota. 2008.* Impresión cromogénica.

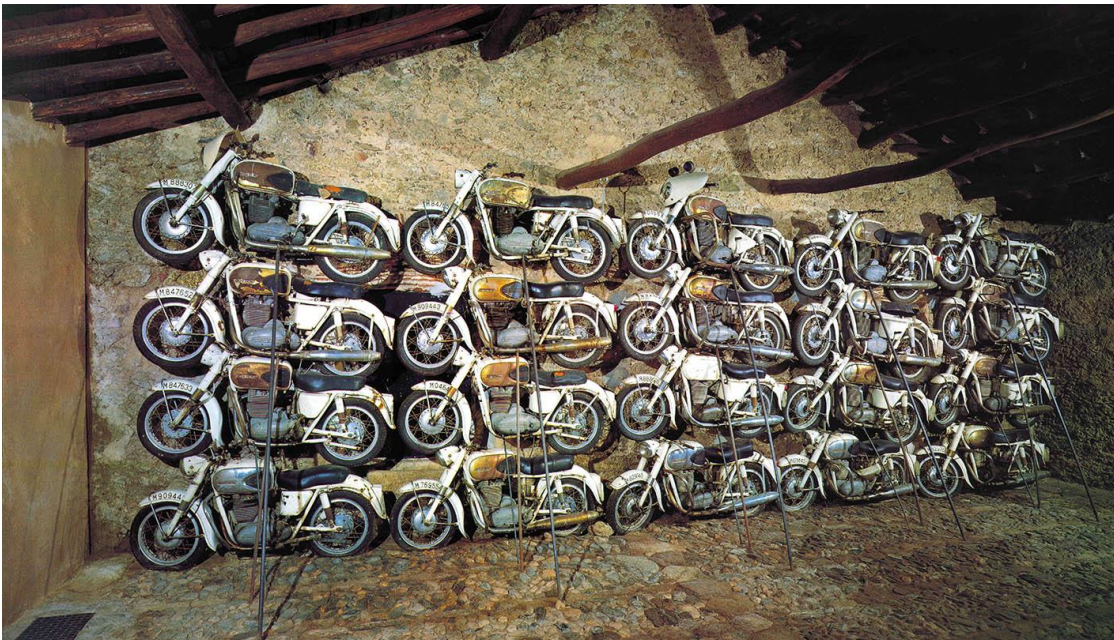


Fig. 4.49. Salvador Dalí y Wolf Vostell. *El Fin del Parzival. 1929-1988.* Instalación.

En lo referido a Burtynsky, habría que añadir que viajó a Sturgis, en Dakota del Sur, prevaleciendo en su mente la fotografía de China, *Manufacturing #18* (*Manufactura n°18*) (fig. 3.109), basada en la perspectiva de un punto focal único. En esta ocasión, el objetivo de su cámara está enfocando la calle principal de la ciudad de Sturgis de Dakota del Sur. Ahora prima el caótico individualismo en masa de la América convencional, sobre el orden geométrico advertido en la imagen de los trabajadores chinos uniformados. La logística adquiere un papel fundamental en la creación de este tipo de imágenes. Para hacer posible esta idea en Dakota, fueron necesarios dos años y medio de negociaciones con los responsables de la ciudad, la policía local y la corporación de servicios públicos. Hay que tener una apreciación del contexto. El rally de Sturgis de 2008 finalizó con 436 moteros encarcelados, 370 terminaron en los servicios de urgencias de un hospital, y tres de ellos morirían. Tras este evento, los moteros marcharían de la ciudad dejando unas 543 toneladas de basura. Además, cabe considerar que la industria del motor genera gran cantidad de neumáticos que son desechados. En las fotografías de Burtynsky sobre los neumáticos, se percibe un paisaje tiznado de negro, alterado por los más de treinta millones de neumáticos usados que constituyen la imagen. Esta cantidad puede resultar alarmante, aunque es de lo más cotidiana. De hecho, los californianos descartan unos veinte millones de neumáticos cada año, y el país entero tira alrededor de 250 millones, creando un total aproximado de tres mil millones de neumáticos viejos que están ensuciando el paisaje americano. Asimismo, respecto a los neumáticos que fotografía Burtynsky, es relevante considerar que cada neumático viejo posee al menos dos galones y medio de petróleo recuperable. En 1990, en Hagersville, Ontario, ardió una gran pila de neumáticos durante diecisiete días, y un par de años más tarde otro montón ardió en Palermo, Georgia, durante cinco semanas. También es importante señalar que una década antes, un incendio de neumáticos en Virginia duró nueve meses. Estos incendios significan un verdadero desastre ecológico, ya que colman el cielo de una gran cantidad de humo negro tóxico, y contaminan las aguas subterráneas con el aceite liberado.⁸⁹ Las imágenes de pilas de neumáticos que fotografía Edward Burtynsky, como por ejemplo *Oxford Tire Pile #8*, *Westley, California*, (*Pila de neumáticos n°8 de Oxford Energy, en Westley, California*), de 1999 (fig. 4.50), son un ejemplo de que el coche se ha convertido en el icono más pródigo, revelador y mortal de la era industrial.



Fig. 4.50. Edward Burtynsky. *Oxford Tire Pile #8*, Westley, California. 1999. Impresión cromogénica.

El automóvil es considerado para muchos un símbolo de poder, riqueza y libertad. Pero, nada es permanente e indefinido, y al final llega el desgaste, transformándose en residuo. El espacio residual conformado por los numerosos neumáticos apilados se convierte también en una fuente iconográfica para el fotógrafo americano John Pfahl. Cabe destacar algunas de estas obras: *Five Million Tires, Hornburg Farm, Charlotte, New York* (Cinco millones de neumáticos, granja Hornburg, Charlotte, Nueva York), datada en 1994 (fig. 4.51); *Covered Sand Pile, Highway Department, Danby, New York* (Pila cubierta de arena, departamento de carreteras, Danby, Nueva York), realizada en junio de 1996 (fig. 4.52); y *Sawdust Pile, Tioga Corners, Pennsylvania* (Pila de serrín, Tioga Corners, Pensilvania), de julio de 1997 (fig. 4.53).



Fig. 4.51. John Pfahl. *Five Million Tires, Hornburg Farm, Charlotte, Nueva York*, de la serie *Piles*. 1994. Impresión cromogénica.



Fig. 4.52. John Pfahl. *Covered Sand Pile, Highway Department, Danby, Nueva York*, de la serie *Piles*. 1996. Impresión cromogénica.

El automóvil significó una perfecta apoteosis cultural, asociada a la imagen de la autopista. Los valores formales del coche, en los que la conjunción de curvas y líneas horizontales interactúan en una sucesión de intervalos cromáticos, atrae la mirada de muchos fotógrafos. Igual de atrayente resulta el interior de los motores, que sustituiría al estudio de la naturaleza.⁹⁰ Esta nueva mirada, encuentra belleza en el corazón de la máquina, un aparatoso enjambre, que se introduce cada vez más en la vida diaria como una necesidad de primer orden. Por lo tanto, las fotografías que resultan de estos mecanismos de movilidad, documentan la era posindustrial en la que estamos inmersos, a la vez que activan la conciencia humana en un momento en el que el estado de las cosas es un proceso continuo de fragilidad y cambios, en el que nada permanece.

En una entrevista realizada por el escritor y crítico de arte John K. Grande, en 2006, Edward Burtynsky, afirmó:

¡Si pensamos en las arterias de la circulación sanguínea como una carretera, entonces un atasco de tráfico debe ser como un mal colesterol! Resulta increíble observar cuantos inmuebles son deborados por los sistemas de carreteras en Los Ángeles. En realidad estamos destruyendo al anfitrión. Esa es la descripción más precisa de lo que estamos haciendo. Esas cosas son de gran interés para mí. Tienen que ver con el transporte y con cómo nuestra necesidad del transporte terrestre ha transformado el paisaje.⁹¹

Debido al progreso del automóvil, la calefacción de las viviendas y el crecimiento de las instalaciones industriales, la utilización de productos petrolíferos se eleva sustancialmente, provocando una sensación de intranquilidad generalizada debido a la contaminación, o a las lluvias ácidas que afectan a los bosques. Ante esta situación es necesario mediar y actuar. En Europa occidental, la emisión de óxidos de azufre generada por las refinerías y el uso de gasóleos y fueles, se ha reducido al cincuenta por ciento entre 1980 y 1990. Un hecho igualmente destacable es, la aparición de una nueva generación de derivados del petróleo, que son productos que cumplen normas rigurosas de protección del medioambiente. Un ejemplo ilustrativo al respecto son los carburantes verdes. Valorando algunos estudios realizados en el sector del transporte, se ha demostrado que el motor clásico de cuatro tiempos es el doble de contaminante, que el mismo vehículo provisto de un tubo de escape catalítico, o, que los motores de dos tiempos. En cualquier caso, es importante atender a los niveles de petróleo consumidos, ya que numerosos estudios muestran que el consumo mundial de petróleo alcanzó en 1993 los 3.100 millones de toneladas, y en las décadas de 2020 y 2030, se puede llegar a consumir de 3.500 a 4.000 millones de toneladas al año en una escala planetaria.⁹²

Reflexionando sobre las ideas expuestas, la obra de Burtynsky podría considerarse como una gran ventana abierta, a través de la cual percibimos el futuro de la humanidad. La evidencia de lo que podríamos divisar mediante dicha ventana es más que reveladora: paisajes dañados que narran el advenimiento de un futuro que se disgrega poco a poco. Estas obras retratan las terribles consecuencias de esa degradación. Sin embargo, un factor determinante de sus obras es el impacto emocional que producen en la mente del observador. Quizás no sería ocioso pensar en una combinación de arte y ciencia para promover medidas en una sociedad tecno-industrial, ya que el colapso es inminente. No obstante, podríamos estar hablando de la primera sociedad humana en colapsarse siendo consciente de ello, significando un presagio de su propia desaparición.⁹³ Las imágenes de Edward Burtynsky muestran paisajes reconfigurados por la industria humana: minas, astilleros, canteras, refinerías, y obras de construcción. Pero, el principal ingrediente de todas estas obras son las incontestables cuestiones que suscita, acerca del incremento de la explotación de los recursos naturales o, sobre nuestra necesidad de progreso en el medioambiente actual. En relación a esta idea, resulta conveniente mencionar la obra *Salerno* de Andreas Gursky, datada en 1990 (fig. 4.54). Esta fotografía presenta una vista panorámica de la bahía industrial del sur de Italia. En la composición, percibida en forma de zig-zag, se muestra una profusión de coches, barcos y bloques de apartamentos y oficinas, proyectándose las montañas del fondo como un elemento artificial de la escena. Esta imagen, así como aquellas que hemos visto de Edward Burtynsky, son expresiones de una autodeterminación social construida majestuosamente por el ser humano; aunque esa majestuosidad de la que hablamos se consiga por una serie de caminos degradados.

4.2.2. La vertiente china

Las fotografías sobre la ciudad de China de Edward Burtynsky, constituyen un poderoso discurso industrial, que alberga una producción artística profusa, clasificada en diversas series de trabajo: *Coal & Steel* (Carbón y acero), *Manufacturing* (Manufactura), *Old Industry* (Industria antigua), *Recycling* (Reciclaje), *Shipyards* (Astillero), *Urban Renewal* (Renovación urbana), y *Three Gorges Dam* (Presa de las Tres Gargantas). Las fotografías de la industria de China, fueron realizadas por Burtynsky entre 2002 y 2005, y a propósito de este proyecto, el artista manifiesta la siguiente reflexión:

Durante 25 años he creado imágenes sobre las transformaciones artificiales que nuestra civilización ha impuesto a la naturaleza. Durante el proceso de mi trabajo, he llegado a ser ansiosamente consciente de las consecuencias que nuestras acciones están teniendo sobre el mundo. Como esposo y padre, como empresario y proveedor, con una profunda gratitud por el hecho de haber nacido en una nación generosa y que ama la paz, siento una urgencia de hacer que la gente sea consciente de la importancia de las cosas que están en juego. Lo que dejaremos para el futuro dependerá de las decisiones que tomemos hoy.

Estos últimos cinco años he centrado mis pensamientos en la creación sobre China. Comencé pensando en este formidable país como tema para mi fotografía en torno al momento en que fue anunciado el visto bueno oficial para comenzar la construcción del proyecto de la Presa de las Tres Gargantas. Los viajes y las imágenes resultantes que realicé durante esos años surgieron de mi necesidad por entender los acontecimientos ecológicos desarrollados en nuestro planeta, concibiendo China como una poderosa fuerza que está poniendo en práctica el modo en que el mundo hace su negocio a través de la ganancia material. La desventaja preocupante de esto es algo de lo que yo sólo soy consciente desde mi experiencia de vida en un país desarrollado. El consumo de masas prendido de estos ideales y la degradación consiguiente de nuestro medioambiente, intrínseca al proceso, debería de preocuparnos a todos. Ya no veo mi mundo según la delineación por países, con las fronteras, o el lenguaje, sino como 6.500 millones de seres humanos que viven de una manera precariamente equilibrada, en un planeta finito.⁹⁴

En 2002, Burtynsky viajó a China con la intención de realizar una serie de fotografías sobre la construcción de la Presa de las Tres Gargantas, extendiéndose su interés a las grandes factorías abandonadas de la era maoísta, las nuevas empresas, y las megalópolis que crecen en el sureste del país. En la actualidad, Shanghái es un referente clave, ya que constituye una de las ciudades con más rascacielos del mundo, además de una de las capitales económicas y culturales del futuro.⁹⁵ La metrópolis de Shanghái podría considerarse como la urbe más importante de China a nivel económico, advirtiéndose una perfecta sintonía entre lo peor del capitalismo y el comunismo. Koolhaas piensa que este inmenso y caótico batiburrillo es fascinante, aunque no debemos soslayar que Shanghái es un producto mimético carente de personalidad. Se podría pensar, incluso, que la ausencia de individualidad de esta ciudad le dificulta ser símbolo de una época. Sin embargo, quizás debiéramos cuestionarnos si precisamente esta falta de carácter no es realmente la que califica la naturaleza líquida del mundo actual.⁹⁶

Según el periodista Ted C. Fishman, considerado un experto de la república de China, y que ha desarrollado numerosos escritos al respecto, la ciudad de Shanghái está

fluyendo y creciendo como ninguna otra en los comienzos del siglo XXI. Además, es considerada uno de los centros metropolitanos más seguros, debido a la ausencia de crímenes. Sin embargo, la amenaza a esta ciudad es impuesta por su propio ritmo. Todo el mundo teme que suceda un colapso bancario. Asimismo, los automóviles, concebidos aún como un artículo de lujo en China, llenan las nuevas autopistas de Shanghái, teniendo que intervenir el gobierno local para sobrellevar esta situación diariamente. El tráfico colapsa las estrechas calles de la ciudad, convirtiéndose cada coche en una oficina particular. En consecuencia, el gobierno chino presiona a las fábricas de automóviles para que construyan coches con más teléfonos electrónicos y manos libres, navegación por satélite, sistemas de DVD para el entretenimiento, etc., ya que solamente es cuestión de tiempo que el país cuente con decenas de millones de viajeros estancados en las carreteras, situación que requerirá de un adecuado equipamiento en los automóviles. Se trata de concebir el vehículo de transporte como un espacio que dispondrá de las herramientas de oficina necesarias, así como de otros servicios de casa. El exacerbado crecimiento de la población de China es apremiante. Sobre todo crecen las ciudades, debido a la atracción de la gente joven, pero también pueblos y granjas rurales del país. Cabe destacar, que en 2003, el gobierno de Shanghái decidió incluir en el censo a los recientes inmigrantes rurales, lo que incrementó la población a cuatro millones de personas más. Un político y teórico de la University of Chicago, John Mearsheimer, indagando al respecto, afirmó, que con cinco veces la población de los Estados Unidos, los chinos sólo necesitan ganar una media de una quinta parte de los ingresos medios de los americanos para lograr poseer la economía nacional más grande del mundo. Por lo tanto, si el camino que está siguiendo China es el correcto, podría ser la mayor economía del planeta en tan sólo tres décadas. Si esto sucediera, se trataría de un tipo de economía nunca antes vista en el mundo.⁹⁷

De acuerdo con las ideas expuestas hasta el momento, se podría afirmar que en China se está definiendo la megalópolis del futuro, caracterizada por sus aglomeraciones de población, sus problemas de circulación y transporte, la contaminación, o la disolución del individuo en la masa. Si otrora, en el siglo XIX, los europeos que emigraban a América quedaban fascinados por la dimensión de los espacios naturales, ahora, en el siglo XXI, quedan extasiados ante los espacios urbanos chinos.⁹⁸

Esta comunicación sensorial con el espacio se refuerza aún más mediante las fotografías del artista Edward Burtynsky, calificándose sus imágenes como obra de arte y como documento que habla subjetivamente, aunque sistemáticamente, sobre la evolución de China como una industria gigante. Sus fotografías deberían interpretarse como herramientas activas, contextualizadas tanto en el ámbito de la creación artística como en el de la tradición documental. Sus obras son un reflejo diáfano de la escala y el impacto global del desarrollo industrial de China. Cabe señalar que durante el invierno de 2009-2010, en la Galería de Arte de la Carleton University, en Ottawa, Canadá, tuvo lugar una exposición en la que se mostró un conjunto de veintidós fotografías de gran escala del proyecto de China de Burtynsky, abordadas, con la intención de ser un amplio reflejo de la nueva China industrial que estamos refiriendo. Los temas fotografiados incluyen la vieja, y ahora decadente, industria pesada, el nuevo sector manufacturero, la gran industria del carbón y el acero, los astilleros, las intensas actividades de reciclaje, la renovación urbana, y el ya terminado mega-proyecto de la Presa de las Tres Gargantas. Este proyecto, suministró nueva energía en una escala tan amplia que hizo posible el crecimiento de la industria China en los últimos quince años. De hecho, la Presa de las Tres Gargantas es la presa hidroeléctrica más grande y potente del mundo.

En la consecución de su trabajo, Burtynsky fotografió la presa, la demolición a gran escala de las ciudades, y la reubicación de la población en las nuevas ciudades reconstruidas. La fotografía *Dam #6, Three Gorges Dam Project, Yangtze River* (*Presa n°6, Presa de las Tres Gargantas, río Yangtsé*), de 2005 (fig. 4.55), retrata cinco de las treinta y cuatro turbinas que conforman la estructura y que en la actualidad suministran la mayor parte de la energía necesaria para el funcionamiento de las nuevas industrias chinas. Además, esta presa es el último ejemplo de la búsqueda de poder y progreso a través de un mega proyecto, aunque existen algunos paralelismos canadienses. En este sentido, en el contexto canadiense habría que considerar el St. Lawrence Seaway and International Hydro Electric project (Proyecto hidroeléctrico internacional del canal de San Lorenzo), que es posiblemente tan importante como la Presa de las Tres Gargantas. Estas construcciones implican ciertas alteraciones. La presa del país asiático ha modificado el paisaje de forma masiva, y se ha aumentado el riesgo de deslizamiento de la tierra. Sin embargo, se espera que sus generadores eléctricos y las instalaciones de navegación reduzcan las emisiones de gas de efecto invernadero de China, reduciéndose el consumo de carbón y fuel.⁹⁹ La Presa de las Tres Gargantas, inaugurada el 14 de diciembre de 1994, está localizada en el río Yangtsé, y tiene tres funciones principales: controlar las inundaciones, generar electricidad, y mejorar la navegación interior.



Fig. 4.55. Edward Burtynsky. *Dam #6, Three Gorges Dam Project, Yangtze River*. 2005. Impresión cromogénica.

Por otro lado, la serie *Steel and Coal* (*Carbón y acero*), también ha sido llevada a cabo como parte del proyecto fotográfico sobre China. Hay que señalar que, la Shanghai Baosteel group corporation (compañía Shanghai Baosteel), situada a orillas del río Yangtsé, al norte de la ciudad de Shanghai, es considerado el mayor y más moderno fabricante de acero del país, y es el sexto productor de carbón más grande del mundo. Esta compañía posee alrededor de unos 15.600 empleados, y los productos son exportados por todo el mundo: el este y el sureste de Asia, el norte de América, y la Unión Europea. Asimismo, esta empresa suministra carbón a los fabricantes de

vehículos chinos como Audi, General Motors, Ford y Volkswagen.¹⁰⁰

El paisaje artificial, compuesto por montañas de carbón dispuestas para ser cargadas, percibido en la obra *Tanggu Port, Tianjin, (Puerto de Tanguu, Tianjin)*, de 2005 (fig. 4.56), o las escenas de devastación del proyecto de la Presa de las Tres Gargantas, evocan la inquietud con la que los artistas de paisaje de Gran Bretaña o Francia del siglo XIX, saludaban de mala gana la degradación de su entorno contemporáneo causada por una temprana Revolución Industrial.¹⁰¹

La serie *Shipyards (Astillero)*, también forma parte del proyecto de fotografías sobre China del artista Edward Burtynsky. El puerto Qili, localizado en el sureste de la provincia de Zhejiang, constituye el hogar de la mayoría de los astilleros de China. De hecho, a lo largo de un solo día, se pueden ver unos cien barcos en producción, alineados en la orilla. Se estima una construcción anual de entre 232 y 250 barcos, con más de 12.000 trabajadores y 500.000 toneladas de carbón. Según la Chinese Commission for Science, Technology and National Defense (Comisión de ciencia, tecnología y defensa nacional china), para el año 2015, China podría convertirse en el mayor constructor de barcos del mundo.¹⁰² No cabe duda que el nivel de producción alcanzado en China es un indicador social más que destacable. Tomemos conciencia de esto introduciéndonos también en la serie *Manufacturing (Manufactura)*, otro discurso plástico que forja su proyecto sobre China. Muchas de las fábricas que él fotografía, fueron construidas por las fuerzas de ocupación japonesas en la década de 1930. Sin embargo, desde la década de 1990, la reestructuración económica ha provocado grandes pérdidas de empleo. En Shenyang, muchas de las antiguas empresas estatales han sido demolidas para ser reconstruidas como parques industriales fuera de la ciudad. En la obra *Old Factories #4, Shenyang Heavy Machinery Group, Tiexi District, Shenyang City, Liaoning Province (Fábricas antiguas n°4, Shenyang Heavy Machinery Group, distrito Tiexi, ciudad de Shenyang, provincia de Liaoning)*, de 2005 (fig. 4.57), el vasto espacio lleno de escombros con la solitaria presencia de unos pocos trabajadores, constituye una vigorosa representación de la decadencia de la industria y sus efectos en el paisaje. Los elementos que componen la imagen, restos de la actividad productiva, evocan un tiempo anterior en el que había una gran proliferación de trabajo en la fábrica. Por lo tanto, esta fotografía, nos hace plantearnos algunos interrogantes sobre la evolución histórica de esa fábrica y el destino de los trabajadores. Asimismo, el nuevo sector manufacturero de China fue un objetivo esencial en el proyecto fotográfico de Edward Burtynsky. El artista centró su trabajo en la gran escala de las nuevas plantas de fabricación, situadas en el sureste del país. En estas imágenes, Burtynsky muestra un nuevo paisaje, en el que aparece una multitud de trabajadores durante los cambios de turno, en sus puestos de trabajo, y en sus descansos de cafetería. Con frecuencia, este autor ha presentado sus obras en díptico, cuyo formato le permite representar una captura panorámica de los interiores de la fábrica.¹⁰³ El lenguaje visual de este autor pone en relieve el procesamiento e identificación de productos en el interior de las fábricas. Este lugar de trabajo, puede ser interpretado como un micromundo inscrito dentro de la macroestructura paisajística del espacio exterior. Por tanto, mediante la percepción de estas fotografías, concebimos el diseño, perfectamente organizado y estructurado, de una dimensión física dentro de otra, y en la que el individuo juega un papel esencial. Las imágenes de las fábricas y sus trabajadores, nos revelan una nueva manera de mirar el paisaje actual y de mirarnos a nosotros mismos, incitándonos a preguntarnos sobre nuestra propia identidad.

Prestemos atención a su obra *Manufacturing #11, Youngor Textiles, Ningbo, Zhejiang Province (Manufactura n°11, Textiles Youngor, Ningbó, provincia de Zhejiang)*

(fig. 4.58), realizada en 2005, en los comedores de la fábrica textil Youngor, en Ningbó, ciudad situada en la provincia de Zhejiang (China). Youngor es la fábrica textil más grande de China, y mientras Burtynsky preparaba esta foto, percibió que la gente tardaba una media de entre ocho y diez minutos en comer.

La industria manufacturera china se introduce también en el lenguaje de otros fotógrafos contemporáneos. En este sentido, hay que señalar la serie *Toy Factories* (*Fábricas de juguetes*), del artista Michael Wolf, que conecta con el discurso abordado por Burtynsky. Del mismo modo, otro artista que dirige nuestra mirada hacia la industria china es el fotógrafo danés Christian Als, con su serie *The River Runs Black* (*El río transcurre negro*), de 2006 (fig. 4.59), cuyas imágenes son un punto de inflexión sobre la contaminación del agua en China. Un dato relevante es que más de doscientas fábricas vierten directamente aguas residuales sin tratar en el río Songhua. Los entornos fotografiados definen un paisaje postindustrial, donde la arquitectura y la máquina constituyen un mismo cuerpo.



Fig. 4.59. Christian Als. Serie *The River Runs Black*. 2006. Fotografía.

Resulta revelador incluir en este apartado al artista contemporáneo Martin Stupich, cuyas fotografías marcan una correspondencia directa con la temática de paisajes industriales del nuevo milenio. En este sentido, destaca su serie *Landscape after Industry* (*El paisaje después de la industria*), realizada entre 2010 y 2011. La arquitectura y la máquina como elementos que marcan la acelerada transformación del paisaje están presentes en todo su trabajo. Asimismo, durante el año 2010 también abordó una serie de imágenes sobre China, denominada *In China* (*En China*). La infraestructura comercial y de hábitat queda expuesta en sus fotografías. Estas imágenes nos permiten reflexionar sobre el esqueleto industrial de la ciudad de China, que implica tener en cuenta también a la industria electrónica.

Algo muy significativo es que desde que nació la era digital, las viejas infraestructuras electrónicas y de comunicaciones, se han ido reemplazando continuamente por las modernas. Esta actitud de continua renovación, provoca gran

cantidad de residuos electrónicos. Se estima que en norteamérica, el 80% de la basura electrónica reunida para el reciclaje va a alta mar, y de esa cantidad, el 90% va a China. Asimismo, el 50% de los ordenadores del mundo van a China para ser reciclados. Sin embargo, los desechos electrónicos en China, aún no constituyen una empresa consolidada. Allí, los trabajadores emplean sus propias manos y herramientas muy primitivas, para desintegrar los aparatos electrónicos como ordenadores y poder salvar así las piezas que puedan ser útiles. En este proceso de trabajo, tanto el trabajador como el propio medioambiente quedan expuestos a diversos elementos tóxicos como el plomo, el mercurio y el cadmio. Además, un dato sorpresivo es que muchas de esas personas son granjeros que ganan alrededor de 1,5 dólares al día.¹⁰⁴ Las imágenes de Burtynsky, de su serie *Recycling* (*Reciclaje*) (fig. 4.60, 4.61, 4.62, 4.63 & 4.64), son un claro ejemplo para poner en relieve esta situación.



Fig. 4.60. Edward Burtynsky. *China Recycling* #2. Cutter, Fengjiang, Zhejiang Province, de la serie *Recycling*. 2004. Impresión cromogénica.



Fig. 4.61. Edward Burtynsky. *China Recycling* #18, Cankun Aluminum, Xiamen City, Fujian Province, de la serie *Recycling*. 2005. Impresión cromogénica.



Fig. 4.62. Edward Burtynsky. *China Recycling* #5, Phone Dials, Zeguo, Zhejiang Province, de la serie *Recycling*. 2004. Impresión cromogénica.



Fig. 4.63. Edward Burtynsky. *China Recycling #8, Plastic Toy Parts. Guiyu, Guangdong Province*, de la serie *Recycling*. 2004. Impresión cromogénica.



Fig. 4.64. Edward Burtynsky. *China Recycling #7, Wire Yard, Wenxi, Zhejiang Province*, de la serie *Recycling*. 2004. Impresión cromogénica.

4.3. El consumo: exceso y desgaste

Durante el siglo XX se han producido una serie de acontecimientos que han sido determinantes para valorar el entorno social contemporáneo, como por ejemplo, el aumento de los ingresos, el consumo de material, o el exarcebado uso de los recursos. El empleo del agua aumentó considerablemente, sin soslayar el elevado gasto de energía. Hay que señalar que este proceso continúa transformando el ecosistema colectivo del siglo XXI. De hecho, se estima que la población humana alcance los nueve mil millones de personas en el año 2050, y tampoco podemos obviar que el ritmo de consumo de material aumenta considerablemente cada año.¹⁰⁵ Desde la mitad de la década de 1970, se ha ido forjando un nuevo ideal de vida, más estético y emocional, principalmente como consecuencia del citado consumo y la individualización. Desde entonces, impera la calidad de vida. Constatemos esta idea observando la exaltación por las zonas ajardinadas, la decoración del hogar, la creación de espacios verdes, paisajes, patrimonio, y la ordenación territorial urbana. Se impone, ante todo, la estetización del mundo.¹⁰⁶ Por consiguiente, los valores establecidos en nuestra cultura consumista nos han transportado a una “cosificación” del paisaje. Pero, comprendemos que el paisaje no es una cosa, no es un objeto físico, sino un constructo cultural, una configuración mental elaborada por el ser humano. Al considerarse el paisaje como un fenómeno cultural, debemos entender que éste es variable, dependiendo de la cultura a la que se adscriba.¹⁰⁷ En cualquier caso, la concepción cultural del mundo es concebida en imágenes, y el mundo, es consumido a través de ellas.

El historiador y escritor americano Daniel Joseph Boorstin, en su libro *The image: Or What Happened to the American Dream* (*La imagen: o lo que sucedió con el sueño americano*), define el entorno actual como una pseudo-cultura, donde las ideas son puros artefactos que hacen que toda significación sea consumible.¹⁰⁸ Reflexionando al respecto, comprobamos cómo el consumo de imágenes es una realidad latente en el siglo XXI. El filósofo francés Jean Baudrillard nos habla del consumo del objeto, pero también hay que agregar que este objeto es asumido mediante imágenes, por lo tanto, consumimos la imagen de tal objeto. Adoptando una postura más generalizada, es procedente afirmar que estamos consumiendo la imagen de la cultura-mundo, definición acuñada por el sociólogo Gilles Lipovetsky. El paisaje es el resultado de la identificación cultural de esta imagen, por lo que aquello que estamos consumiendo realmente es el propio paisaje. Esta primera interpretación, nos sitúa en un

posicionamiento general de percepción de espacio-tiempo, en relación con la conciencia del individuo en un entorno globalizado. En segundo lugar, es conveniente analizar nuestra relación con el medio de manera más específica, tomando conciencia de que consumimos objetos físicos del mundo sensible, ya sean estos de primera necesidad o no. En tercer lugar, adoptando un posicionamiento crítico respecto a nuestra acción y relación con el medio, advertimos el continuo consumo de recursos naturales que son esenciales para nuestra supervivencia, como el agua o la electricidad entre otros.

4.3.1. El producto: deseo estético contemporáneo

El ser humano, consume y produce desechos y residuos. Por lo tanto, el hecho de consumir forma parte del proceso de intercambio que experimenta con otros individuos así como con el entorno. Asimismo, se debe advertir que existe una diferenciación entre el consumo y el consumismo. La actual sociedad de consumo es el resultado de la producción de bienes en masa y su acelerada expansión. El hecho de que se produzca más de lo que se vende produce una crisis de sobreproducción, que requiere de la publicidad y el marketing para que se desarrolle la comercialización de los productos. Esta táctica, ha provocado que el deseo de adquirir ciertos productos aumente, asimilando la idea de que éstos, confieren al individuo un prestigio en la sociedad. A nivel mundial, la sociedad de consumo está integrada por el 28% de la población total. Siendo más específicos, la sociedad de consumidores la conforman: el 84% de la población de EE.UU., el 89% de la población de Europa Occidental, el 95% de la urbe de Japón, el 43% de Rusia, el 33% de los ciudadanos de Brasil, apenas el 19% en China, el 12% de la India, y el 5% de la población de África subsahariana. Con estos porcentajes aproximados podemos hacernos una idea de cómo está distribuida la riqueza en nuestro planeta. Además, un aspecto característico de la sociedad actual, es la impermanencia de todo objeto, que es descartado y reemplazado rápidamente, al igual que ocurre con las relaciones humanas. Este, es un hecho que genera cierta angustia, ya que se produce una alienación radical, convirtiéndose en ocasiones el ser humano en un extraño para sí mismo. Esto es lo que sucede en una sociedad de consumo, en la que los objetos aparecen como sustitutos de la felicidad no hallada en los espacios colectivos y en las relaciones humanas. De este modo, el consumo puede llegar a ser concebido como la única forma posible para encontrar la felicidad.¹⁰⁹ Y de este modo, las relaciones sociales serían cada vez más innecesarias. Este es un riesgo del que debemos ser conscientes, ya que la dinámica de consumo en la que vivimos nos conduce hacia una deshumanización cada vez más extrema.

En este sentido, el sociólogo y filósofo polaco Zygmunt Bauman, propone que hay que replantearse el concepto de felicidad. En un artículo publicado en el diario *El País*, el 12 de junio de 2013, este autor, expone:

La búsqueda de una vida mejor es lo que nos ha sacado de las cuevas, un instinto natural y perfectamente comprensible, pero en el último medio siglo se ha llegado a pensar que es equivalente al aumento de consumo y eso es muy peligroso. (...) Hemos olvidado el amor, la amistad, los sentimientos, el trabajo bien hecho.¹¹⁰

Cabe destacar que en el año 2000 una pareja media, casada y con hijos, trabajó casi 500 horas más al año que en 1979. Además, de acuerdo con los informes del Federal Reserve Bank, entre 2004 y 2015, más del 40% de las familias americanas gastan más de lo que tienen. Y en 1991, la cantidad de bienes y servicios producidos por hora de trabajo fue el doble de lo que habían sido en 1948.¹¹¹ Estos son datos que no debemos

soslayar. La necesidad de consumir se ha convertido en una constante, concibiéndose además como la solución ante las carencias afectivas, algo que es un error, ya que para afrontar esa situación económica, el individuo amplía cada vez más su horario laboral y reduce su tiempo familiar y social, entrando en una lógica de consumo imparable.

Por consiguiente, el destino de esta situación, está orientado hacia una absurda autodestrucción de la sociedad. Los espacios insustanciales por los que las personas transitan, así como las tiendas y los escaparates que inundan el entorno social, también son un fiel reflejo de la estructura vital contemporánea. Las imágenes del fotógrafo Andreas Gursky sobre el fetichismo consumista, exaltan sobremanera dicho comportamiento contemporáneo.¹¹² Nos recuerdan hacia dónde vamos, y por tanto son un símbolo del nuevo paisaje civilizado de la era del consumo. Sin embargo, sus imágenes en ningún caso son una crítica, simplemente narran e informan. Su obra, por tanto, es neutral y objetiva. Gursky, con sus fotografías, nos habla de los mitos del hombre contemporáneo, y además pretende instaurar unidad y orden en el mundo fragmentario y caótico que estamos experimentando. De ahí el rigor estructural y homogéneo de sus composiciones, las cuales son creadas minuciosamente. De hecho, desde 1991, el artista las modifica digitalmente, seleccionando qué incluir y excluir de la imagen según le interese en cada caso.

En su obra *Prada I*, de 1996 (fig. 4.65), el artista expone el calzado, inscrito en una composición rectangular y totalmente equilibrada, cuyos estantes expositivos parecen ser demasiado largos, aunque la forma de disponer el calzado no provoca un deseo inmediato. La imagen refleja una pantalla aséptica en la que luces ocultas iluminan los zapatos a modo de instalación museística. La escena es interpretada como una perfecta armonía cromática y lumínica, cuya composición horizontal queda reforzada por el paralelismo formal de los componentes de la imagen, que es inquebrantable, gracias al modo en que emplea Gursky la perspectiva, y a pesar de discernir que el estante inferior sobresale de la pared trasera. Con esta imagen, el artista consigue que reconozcamos esta escena como un lugar irreal y ficticio en vez de como un espacio real.¹¹³ A modo de exposición minimalista, el artista nos introduce en una atmósfera fría y austera, cuya apariencia ha sido modificada digitalmente por el fotógrafo.

En 1997, Andreas Gursky realizaría *Prada II* (fig. 4.66). En esta obra se han eliminado los zapatos. Sólo podemos contemplar un muro alzado de forma independiente en la sala, con tres estantes incorporados. El cromatismo empleado es el mismo que en *Prada I*, sin embargo, en *Prada II*, los estantes se perciben como campos gaseosos en los que quedan mezclados los colores blanco, verde y rosa, recordándonos a la obra del artista minimalista Dan Flavin. Formalmente hablando, Gursky ha documentado una escultura existente sólo como una fotografía, y a la vez nos sumerge en un estado contemplativo, convirtiéndose el muro fotografiado en el nuevo santuario de la estética posmoderna.¹¹⁴ La atmósfera creada en el interior de una boutique de lujo italiana, emula un ambiente etéreo y relajado, que nos induce a reflexionar sobre el vacío o ausencia de los productos y personas en ese espacio. Por otro lado, la pureza geométrica de la composición, nos transporta a los estudios artísticos del siglo XVI sobre la perspectiva lineal, que exploraban la ilusión tridimensional sobre un espacio bidimensional. En definitiva, se podría interpretar como un espacio sagrado, un templo del consumismo, aunque paradójicamente, en *Prada II* no hay nada que comprar. La realización de esta imagen pertenece a una época en la que Gursky empleaba cada vez más la intervención digital, con el fin de manipular sustancialmente la imagen. Con esta actitud, el artista desafía por completo la fotografía como verosimilitud, y crea un mundo inventado. Se podría decir que Gursky nos presenta la realidad envuelta, como si

de un producto envasado se tratase, provocando una llamada de atención perceptiva. Ante todo, prevalece el envoltorio. El artista empapela la realidad, sirviéndose de su procedimiento digital, para llevarnos a la raíz de lo conceptual. El envoltorio superficial de la imagen nos conduce al contenido.

Otra pretensión muy distinta es la que tenían los artistas Christo y Jeanne Claude, asociados a la corriente artística “Land Art”, cuando éstos envuelven y empaquetan los vastos espacios naturales y urbanos. Sin embargo, las obras de estos artistas también capturan de inmediato nuestra mirada, ya que las grandes extensiones de lona contribuyen a resaltar las estructuras paisajísticas, más que a ocultarlas. En cualquier caso, bien sea empleando telas o herramientas virtuales, en ambos casos se produce una modificación estética del paisaje, introduciéndonos en una reinterpretación conceptual del mismo mediante una nueva experiencia contemplativa.



Fig. 4.65. Andreas Gursky. *Prada I*. 1996. Impresión cromogénica.



Fig. 4.66. Andreas Gursky. *Prada II*. 1997. Impresión cromogénica.

Ahora, formamos parte de un mundo líquido, denominado así por el filósofo Zygmunt Bauman. Se trata de un nuevo escenario en el que hasta el deseo de consumir se vuelve inestable. Las necesidades son cada vez más insaciables, y esto conduce a un consumismo instantáneo y a la rápida eliminación de los bienes adquiridos. En el nuevo entorno líquido, la permanencia brilla por su ausencia. Así pues, los objetos rápidamente pierden su valor y son desechados. Estamos instaurados en la época de las oportunidades, en la que en cualquier momento puede irrumpir un nuevo objeto de deseo. Éste, es un proceso histórico abierto y no predeterminado: una nueva manera de entender el presente.¹¹⁵

Se difuminan las fronteras entre el consumo y la producción, y ésta, es una idea sobre la que reflexiona el teórico francés Nicolás Bourriaud en su libro *Post producción*. Hablamos de un reciclaje cultural en el que interviene un encadenamiento de formas, signos e imágenes, que construyen un nuevo paisaje marcado por multiplicidad de procesos en red. Nos movemos en un mundo de productos en venta, de formas preexistentes, de señales ya emitidas e itinerarios controlados. En este universo híbrido e impermanente, la lógica de la producción y el consumo se impone, apropiándonos de la propia realidad que es filtrada en las redes de información a las que tenemos acceso. Empleamos aquello que transita en el contexto virtual, para establecer nuestros propios itinerarios.¹¹⁶ Esta pauta marca el procedimiento del artista contemporáneo, y en definitiva, el proceder de la propia vida humana. Podríamos hallar por tanto, un paralelismo entre el consumo de información (gráfica o literaria) y el consumo de bienes.

En la sociedad de consumo la profusión y el exceso marcan la norma, produciéndose una circulación acelerada de artículos. Cuanto más fluidas son las circunstancias vitales, más objetos se consumen para cubrir las necesidades oportunas.¹¹⁷ Por lo tanto, la vida del consumidor se encuentra en un estado de continuo movimiento, en el que la satisfacción nunca es 100% duradera. Ésta, es tan sólo una experiencia momentánea. En este proceso, el consumo es entendido como una vía de comunicación y significado, convirtiéndose el propio acto de comprar en un lenguaje específico del momento actual. Jean Baudrillard plantea este pensamiento y asocia a la sociedad de consumo con lo imaginario y el inconsciente. Este autor define este tipo de sociedad como una forma de vida global, enmarcada en un “imaginario colectivo”. Según Baudrillard, en la actualidad se está produciendo un consumo sistemático y organizado como adiestramiento cultural, que podría interpretarse como una prolongación en el tiempo de la adaptación de las poblaciones rurales al trabajo industrial en el siglo XIX: un largo proceso producido en el siglo XIX en el sector de la producción que despliega en el siglo XX en el sector del consumo, en el que las masas son controladas como fuerzas consumistas.¹¹⁸ En este sentido, es oportuno señalar que el escaparate se convierte en el núcleo de nuestra comunicación, el lugar donde se acontece el intercambio de valores hacia una homogeneización cultural. Esta situación viene determinada por el sistema de la moda, que es el modelo imperante del mundo consumista en el que domina la exaltación de lo nuevo como una tentación constante que rige el presente, sin considerar ningún tipo de repetición de modelos pasados.¹¹⁹ Pero, ineludiblemente esta situación no puede prolongarse de forma infinita. Debemos ser conscientes de que la incesante producción y renovación logística, dificulta la fabricación de modelos nuevos permanentemente. Aunque, quizás el objetivo consista en encontrar nuevas estrategias de llamada de atención, más que en proponer nuevos estilos o modas. Al fin y al cabo, la finalidad se halla en la reacción del espectador ante ciertos estímulos planteados. Reflexionando al respecto, las fotografías de Andreas

Gursky son imágenes que no nos dejan indiferentes, y se introducen en nuestro imaginario colectivo reclamando exitosamente nuestra atención. Su obra *99 Cent* (99 centavos), de 1999 (fig. 4.67), capta rápidamente nuestra atención por la calidad icónica, el grado de detalle, y la saturación cromática del interior del almacén fotografiado. La estructura geométrica de la fotografía define una composición perfectamente reconocible, cuya experiencia visual coincide con la experiencia real cotidiana del consumidor. Lo mismo ocurre en su obra *99 Cent II, Diptychon* (99 centavos II, díptico), de 2001 (fig. 4.68). Una situación similar desarrollaría Robert Adams a través de su fotografía *Untitled, Denver* (Sin título, Denver), datada en 1970-74 (fig. 4.69).



Fig. 4.67. Andreas Gursky. *99 Cent*. 1999. Impresión cromogénica.



Fig. 4.69. Robert Adams. *Untitled, Denver*. 1970-74. Fotografía.

Gursky, obsesionado por los detalles de la vida diaria y la existencia humana, refleja esa actitud en su obra. En su fotografía *99 Cent*, existe una línea de horizonte dibujada en el estante más alto del almacén, con sillas de plástico dispuestas en grupos de tres, que apenas son perceptibles a primera vista. El entramado general de esta obra responde a una seriación cromática y formal que crea una matriz de elementos idénticos. Éstos, son objetos que atraen y convocan al espectador. Además, los nombres de los productos forman parte de esa matriz identitaria, intensificándose así la llamada al consumo. La horizontalidad de la fotografía nos introduce en una lectura inmediata de la imagen, interpretada como una representación del mundo capitalista, que es concebido como una “inmensa acumulación de productos básicos”. Esta idea entra en relación con el primer volumen de *El Capital* de Karl Marx, un clásico desestabilizador de la economía capitalista. La obra *99 Cent*, de Gursky, muestra la abundancia para los desfavorecidos; aunque esa cifra tan precisa se ha convertido en un emblema mítico, en una marca registrada. Además, en los eslóganes del marketing comercial del almacén fotografiado se describe un juego irónico, destacando lemas como por ejemplo: “99 gracias”, “abierto hasta las 9:00” y “9 días a la semana”. En la fotografía de Gursky, el número 99 adquiere un aura mística. Por lo que es muy probable que el hecho de haber realizado esta obra en 1999 no sea pura coincidencia.¹²⁰ La sociedad de consumo también fue retratada en la década de los 60 por el artista pop Andy Warhol, mediante técnicas de producción en serie, mostrando en sus obras objetos-ícono del modo de vida americano. Las obras de ambos autores, aunque desarrolladas con diferentes procedimientos artísticos e inscritas en distintos contextos históricos, son patrones ornamentales en los que los productos actúan como módulos de geometría elemental dispuestos en serie. No obstante, a diferencia de lo que ocurre en la obra de Warhol, en la fotografía de Andreas Gursky la composición representa un espacio tridimensional con una perspectiva espacial reconocida por las variables en la escala de los elementos retratados. En cualquier caso, el consumo queda reflejado como la afirmación práctica del materialismo, y en ambos casos se muestra la producción en masa de los objetos materiales y la obsesión del público por los bienes de consumo. Andy Warhol declaró la importancia de la producción en masa y el consumo, y el propio artista expresó: “Todos los grandes almacenes se convertirán en museos y todos los museos llegarán a ser grandes almacenes.”¹²¹ Sólo hay que pensar en las numerosas posibilidades comerciales que surgen en el interior de los museos, ya que resulta prácticamente imposible evitar pasar por la tienda de un museo cuando estamos visitando sus galerías artísticas. Este es un negocio que se ha sabido implantar muy bien, sobre todo en las instituciones museísticas de EE.UU. y de toda Europa, donde la circulación de capital económico es bastante fluida.

El enfoque estético de la imagen, persigue una intención más significativa que documental en la creación fotográfica actual. De este modo, la estética del artista Andreas Gursky, se traduce en una meta-narrativa del paisaje contemporáneo. Su actitud estética es interpretada como una conjunción de lo existencial, lo crítico y lo conceptual. La creación y recepción de una obra de arte influye en el sujeto, por lo tanto el calificativo de existencial es oportuno aplicarlo aquí. El aspecto crítico también ha de tomarse en cuenta, cuando se trata de obras que se salen de la representación estereotipada para ir más allá; sin poder tampoco omitir la incipiente caracterización conceptual marcada por la articulación de unas ideas para cimentar una teoría.¹²² Así pues, la estética moderna funciona como un complemento crítico de la investigación científica sobre la naturaleza, e igualmente, constituye una reflexión crítica sobre la práctica humana. Ambas funciones son manifestadas en el tratamiento filosófico del paisaje, pues mediante el mismo se explican conceptos de la estética moderna, y

reflexionando en torno a éste, es posible descubrir el vínculo existente entre naturaleza y cultura. Uno de los grandes teóricos de la estética contemporánea, Theodor W. Adorno, señaló que la belleza natural nunca existe independiente de la conciencia socio-histórica de cada época. Cultura y belleza son indisociables en el paisaje, y contribuyen a la configuración de una conciencia socio-histórica extendida en el espacio. Por lo tanto, lo que critica Adorno es el hecho de considerar lo bello natural como un espacio cerrado herméticamente ante la alienación social. Según afirma el filósofo alemán Gernot Böhme, en sus aportaciones sobre estética ecológica, la estética del paisaje debe ser entendida como una teoría que compone y ordena el entorno en el que se incluye la vida humana. El espacio, estéticamente ordenado, evoca, según Kant, el contenido del concepto teleológico de la naturaleza: la idea de ésta como un conjunto orgánico totalitario. Este es un concepto que es necesario recuperar para la teoría del paisaje, así como para la reflexión de la crisis ecológica de la actualidad.¹²³

Pensemos por tanto en el paisaje como una unidad de pensamiento y acción en la cultura estética consumista, un conjunto ordenado de objetos y comportamientos, organizados colectivamente en la sociedad. Asimismo, debemos tener presente que lo que proporciona a los individuos una determinada cultura es el reciclaje cultural, y por lo tanto, la renovación estética, lo cual influye en la productividad del mercado y en consecuencia, en la lógica del consumo.

Esta lógica consumista, es retratada también por el fotógrafo Chris Jordan, a través de su serie *Intolerable Beauty. Portraits of American Mass Consumption (Belleza intolerable. Retratos del consumo de masa americano)*. En el patrón estético de sus obras, los objetos consumidos, de diversa procedencia, constituyen unidades modulares que componen la imagen. Podemos indagar en su discurso artístico a través de sus declaraciones. A continuación se expone una de ellas datada en 2005:

Explorando alrededor de nuestros puertos de embarque y patios industriales, donde el detritus acumulado de nuestro consumo es expuesto como las capas erosionadas en el Gran Cañón, encuentro la evidencia de un apocalipsis a cámara lenta, en proceso. Estoy consternado por estas escenas, y sin embargo también me siento atraído hacia ellas, con asombro y fascinación. La inmensa escala de nuestro consumo consituye un mundo desolado, macabro, extañamente cómico e irónico, e incluso enigmáticamente hermoso; para mí este atractivo constante es de una complejidad imaptante. La omnipresencia de nuestro consumismo contiene una mentalidad seductiva. Colectivamente estamos cometiendo un vasto e insostenible acto de toma de posesión, pero como individuos cada uno de nosotros somos anónimos y nadie se hace cargo de las consecuencias. Me temo que en este proceso estamos haciendo un daño irreparable a nuestro planeta, a nuestra cultura y a nuestros propios espíritus individuales. Como consumidor estadounidense que soy, no estoy en condiciones de señalar; pero se que cuando reflexionamos sobre una cuestión difícil por la ausencia de una respuesta, nuestra atención puede volverse introspectiva, pudiendo existir la posibilidad de una evolución en el pensamiento o en la acción. Así que, mi esperanza es que estas fotografías puedan servir como portales para una especie de autoindagación cultural. Puede que no sea el terreno más cómodo, pero se dice que, poniendo en juego la autoconciencia, al menos estamos despiertos.¹²⁴

La obra *Plastic Bottles (Botellas de plástico)*, de 2007, construida digitalmente por el artista Chris Jordan, comprende una vasta extensión en la que descubrimos una composición perfectamente compuesta por millones de botellas de plástico, el número

de botellas usadas en los Estados Unidos cada cinco minutos.¹²⁵ Jordan pretende hacernos tomar conciencia de que éstas están por todos lados. El nivel de consumo tan elevado configura una nueva estética, que estructura el espacio circundante en el que habitamos y coexistimos.

Ya a finales del siglo XIX, se desarrolla un enfoque estético industrial con nuevos materiales de construcción como el hierro y el acero para la edificación de grandes almacenes. Los almacenes *Au Bon Marché* (*La buena compra*) (fig. 4.70 & 4.71), fue el primer gran almacén del mundo parisino con una estructura de hierro y cristal. Éste es un espacio por el que transitó un gran número de personas, al igual que ocurre en los grandes almacenes de la actualidad. Pero además esta construcción parisina es un recordatorio del prestigio de quienes han sustituido los elementos de construcción y la estética arquitectónica de unos criterios anteriores, creándose de este modo una nueva estética orientada al consumo de productos. En el diseño de esta construcción intervino el arquitecto francés Gustave Eiffel. El edificio consta de una extensa superficie de unos 50.000 m², cuya estética recrea un ambiente propicio para la demanda del consumidor. Con estos almacenes surge el concepto de catedrales de consumo, tal y como se conciben los grandes centros comerciales de la actualidad.



Fig. 4.70. *Au Bon Marché*. Propaganda.



Fig. 4.71. Grandes almacenes *Au Bon Marché*, en París.

Según expone el teórico americano Fredric Jameson, en el momento presente, la producción estética es parte integrante de la fabricación de bienes. Existe una incesante urgencia económica por definir nuevas tendencias de productos, los cuales se actualizan a un ritmo cada vez más veloz. En este proceso de actualización y reinención, la innovación y la experimentación estética poseen una función clave y esencial.¹²⁶ De hecho, existe una preocupación generalizada en las ciudades por ofrecer una imagen limpia, confortable, y agradable, con el objetivo de promover el turismo y el comercio. Esta actitud deriva en una transformación de los espacios, convocándose en ellos un cierto orden mediante la instalación de fuentes, zonas ajardinadas, etc. En ocasiones, se precisa de publicistas para instaurar un prototipo de imagen en la ciudad. De este modo, las ciudades quedan definidas por una marca que las etiqueta, no por el nombre de denominación original. Al mismo tiempo, las ciudades pierden corporeidad, ya que el apelativo de la marca que las gobierna, las convierte en un producto más por consumir.¹²⁷ Por lo tanto, el paisaje urbano se convierte en un producto diseñado y controlado por y para el consumidor.

La sensibilidad estética contemporánea sitúa de nuevo a la naturaleza entre los conceptos más prolíficos. Actualmente, se está produciendo una resurrección de categorías estéticas y conceptos tales como lo sublime o lo pintoresco. Se podría

considerar que lo que está aconteciendo es una vuelta al romanticismo mediante los mecanismos de consumo de masas definidos por la nueva era o el “kitsch verde”. Si se apuesta por una neutralidad estética, el funcionamiento medioambiental será “kitsch”, entendiéndose este concepto como el mecanismo que permite una inmensa aceleración de la experiencia estética, hasta el punto en el que esta experiencia deja de serlo para convertirse en una complacencia efímera e irreflexiva de un nuevo tipo de producto.¹²⁸ Lo que se llega a producir es una mercantilización de los placeres, cada vez más perecederos. Al respecto de esta idea, el artista Olafur Eliasson, apunta, que las sensaciones y las experiencias son puestas a la venta junto a los objetos tangibles, en centros comerciales y museos, concibiendo las sensaciones como parte integrante fundamental del paisaje. La existencia del espacio está condicionada por la experiencia del individuo en él, quedando el entorno específico vinculado a nuestras sensaciones. De este modo, cuando las sensaciones cambian, también lo hace el contexto.¹²⁹

4.3.2. Los recursos hídricos

Un medio cada vez más escaso en nuestro entorno es el agua. Su empleo incontrolado e irresponsable ha contribuido exponencialmente a la alteración del paisaje. En las últimas décadas, el interés por este recurso natural, esencial para la supervivencia, ha sido un punto de inflexión para muchos artistas. En este sentido, existen proyectos significativos que han sido abordados por destacados fotógrafos actuales. Un ejemplo sobresaliente es *Water (Agua)*, un trabajo fotográfico desarrollado por el artista Edward Burtynsky. Hay que tener en cuenta, que el agua, entendida dentro de un mecanismo de funcionamiento global, determina el sistema de supervivencia de nuestro planeta. Por lo tanto, resulta bastante necesario hallar discursos artísticos centrados en este recurso vital, del cual no podemos prescindir. Tal y cómo expresa el escritor británico Salman Rushdie:

Sin agua no somos nada, el pensamiento viajero. Incluso un emperador, que negara el agua, se convertiría rápidamente en polvo. El agua es el verdadero monarca, y todos somos sus esclavos.¹³⁰

El proyecto *Water*, de Edward Burtynsky, incluye una profusa serie de fotografías de gran formato, una producción cinematográfica titulada *Watermark* (co-dirigida por Edward Burtynsky y Jennifer Baichwal), y la edición del quinto libro del artista. Con este trabajo, Burtynsky trata de indagar en la relación del ser humano con el recurso natural más esencial. A través de su obra, se aprecia la escala y el impacto de la producción y el consumo del agua a nivel mundial. El artista analiza la inclusión del agua en nuestra vida actual, como fuente de energía y generadora de ecosistemas saludables, como puerta de acceso a los rituales religiosos y culturales, y como recurso que disminuye precipitadamente. Sus imágenes nos permiten percibir el pasado, el presente y, el presagiado futuro de la naturaleza, mediante una proyección geográfica bastante amplia, que incluye la aridez de los terrenos agrícolas en España, el eje central de irrigación localizado en Texas, así como el derrame de petróleo del Golfo de México en 2010, entre otros focos de interés. Además, dirige su atención hacia el río Ganges en la India, para fotografiar a millones de personas que se bañan allí por la fuerza purificadora de ese río sagrado. Asimismo, otros puntos de atención para el artista son: la gran presa situada en lo más alto del Yangtze, el cieno liberado una vez al año en el río Yellow en China, o la línea virgen divisoria de British Columbia y los lechos secos del Delta del Río Colorado. La fotografía aérea de estos espacios, es un procedimiento

empleado por Burtynsky en muchas de sus imágenes, sirviéndose de helicópteros en ocasiones. Sobre todo, este artista intenta estimular la capacidad reflexiva del ser humano mediante sus obras. Burtynsky pretende transferirnos la idea de la percepción visual como un proceso de reflexión y autoconciencia, para conducir nuestro pensamiento hacia lo esencial. Señala la necesidad de pensar a largo plazo sobre las consecuencias de nuestras acciones, ya que con frecuencia al satisfacer nuestras necesidades de crecimiento o expansión estamos modificando sustancialmente la tierra.¹³¹

Su producción *Watermark*, mencionada anteriormente, ha supuesto para Burtynsky una conexión total con el medioambiente a nivel mundial, ya que en esta filmación han sido incluidos numerosos países: EE.UU., Canadá, México, China, la India, Dinamarca, Groenlandia, Alemania, Bangladés e Islandia.¹³² Mediante la declaración de intenciones del propio artista, nos adentramos en sus ideas hacia una lectura más precisa de su trabajo. El testimonio artístico de Edward Burtynsky sobre su proyecto *Water*, expuesto a continuación, resulta bastante pragmático:

Empecé a pensar en el agua como tema para mi trabajo en 2007, mientras estaba fotografiando las minas de oro en Australia - el primer continente en esta era que comienza a secarse. Las historias sobre los agricultores yéndose, así como sus tierras deshidratadas estaban en todas las noticias. Mientras estaba allí, conocí a un periodista que relató una historia sobre un incidente que había experimentado en un bar en Adelaida. Él pidió una cerveza y un vaso de agua, terminó su cerveza, pagó la cuenta, y cuando estaba a punto de salir, el camarero lo detuvo y le dijo que finalizase su vaso de agua. De repente el agua adquirió un nuevo significado para mí. Me di cuenta de que el agua, a diferencia del petróleo, no es opcional. Sin ella, perecemos.

Pensé sobre la forma en que podría construir un cuerpo de trabajo en torno a la idea del agua. A diferencia de mis proyectos *Oil* y *China*, con *Water*, no tenía ideas preconcebidas sobre cómo podrían ser las imágenes en este tipo de proyecto. Confíe en que mi intuición me llevaría hacia las imágenes.

En 2008 mi investigación empezó en serio. Quería encontrar el modo de hacer fotografías convincentes sobre los sistemas humanos empleados para redirigir y controlar el agua. Pronto me di cuenta que las vistas desde el nivel del suelo no podían mostrar la enorme escala de la actividad. Tuve que ponerme en una posición más alta, para observar desde una perspectiva a vista de pájaro. Según las características específicas de cada localización, encontraría una manera de representar los puntos de vista más reveladores. Los siguientes cuatro años estuve trabajando en nueve países: contratando equipos, usando elevadores de personas, pequeños aviones de ala fija, helicópteros (tanto por control remoto como pilotados) y un mástil neumático de 50 pies diseñado especialmente para el montaje de la cámara y la fibra óptica por control remoto.¹³³

El posicionamiento del punto de vista elevado adoptado por Burtynsky, influye en su percepción del mundo, al que accede con un equipo de fotografía de alta resolución que le permite abordar la creación de imágenes con nitidez y gran nivel de detalle. El artista percibe el estado del agua en las diversas localizaciones geográficas en las que trabaja. Presencia la superficie desértica del río Colorado, la contaminación del lago Owens en California, o la mayor peregrinación del planeta en la India, a orillas del río Ganges, como acontecimientos que marcan el destino de nuestra relación con el agua desde diferentes perspectivas. Pero además, abarca ciertos paisajes en los que centra su mirada en la naturaleza virgen, en vez de presidir los sistemas humanos sobre ésta.

Asimismo, este proyecto encierra una cualidad poética y abstracta que es preciso subrayar. De hecho, su admiración por la pintura ha sido una constante durante todo su recorrido artístico, y esto se ha reflejado en muchas ocasiones a través de su obra. La mente de este artista permanece en un estado de continua ebullición, cercano a los intereses plásticos, y a la vez, inquietado por nuestra relación con los recursos. Toma conciencia de que todos estamos cambiando el paisaje. Pero, ¿podríamos interpretar entonces que esta alteración es un mecanismo de control de nuestro entorno?, o, ¿realmente cada vez tenemos menos control sobre el proceso de las cosas? En realidad, el funcionamiento de las cosas prolifera hacia una independencia del control humano, por lo que llegamos a pensar incluso que esta situación podría estar marcando nuestra propia desaparición, paulatina y prácticamente involuntaria, pero no por ello, menos real. Las imágenes de Burtynsky nos hacen tomar conciencia sobre estas ideas, y sobre aquellos elementos que fundamentan nuestra existencia, como, por ejemplo: el agua.

La compleja logística para la consecución de su proyecto, es acompañada por una profusión de ideas que emergen de su conciencia. Burtynsky se introduce de lleno en la investigación de este proyecto a partir de 2008, aunque ya desde 2007 había comenzado a indagar y tomar conciencia sobre esta temática. El artista clasifica sus fotografías bajo distintas denominaciones: *Distress* (Aflicción), *Control* (Control), *Agriculture* (Agricultura), *Aquaculture* (Acuicultura), *Waterfront* (Litoral), y *Source* (Fuente). Cabe señalar que las imágenes resultantes de este proyecto (fig. 4.72, 4.73, 4.74, 4.75 & 4.76), evocan una dimensión marcadamente poética y abstracta,¹³⁴ que nos remite a la pintura de algunos de sus pintores favoritos, como Caspar David Friedrich, Jean Dubuffet, David Shapiro, o Richard Diebenkorn.



Fig. 4.72. Edward Burtynsky. *Xiaolangdi Dam #1, Yellow River, Henan Province, China*. 2011. Impresión cromogénica.



Fig. 4.73. Edward Burtynsky. *Rice Terraces #2, Western Yunnan Province, China*. 2012. Impresión cromogénica.

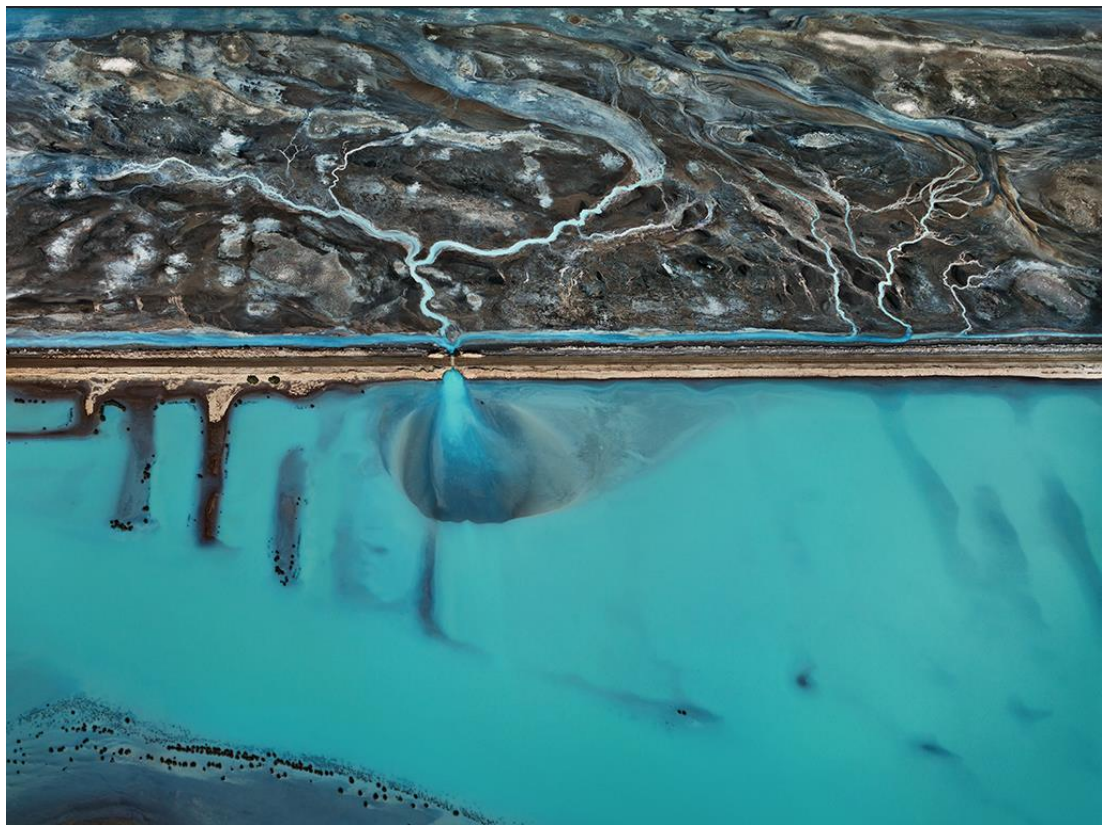


Fig. 4.74. Edward Burtynsky. *Cerro Prieto Geothermal Power Station, Baja, Mexico*. 2012. Impresión cromogénica.



Fig. 4.75. Edward Burtynsky. *Dryland Farming #24, Monegros County, Aragon, Spain*. 2010. Impresión cromogénica.



Fig. 4.76. Edward Burtynsky. *Pivot Irrigation #11, High Plains, Texas Panhandle, USA*, 2011. Impresión cromogénica.

El discurso que se crea con estas imágenes, es interesante acompañarlo de una serie de datos. Por ejemplo, en la actualidad, existen más de 800.000 presas, de las cuales, 40.000 tienen al menos 15 metros de altura. Además, durante los últimos cincuenta años se ha llegado a construir una presa de tamaño inimaginable cada doce horas. Como podemos observar, la escala de la naturaleza se ve alterada por la capacidad del hombre, pero este tipo de injerencias puede traer consecuencias tales como que las corrientes de los ríos de China sean rojas, debido, a los vertidos de las fábricas industriales. Pero eso no es todo, el mercurio de las plantas eléctricas de carbón provoca que los peces que sobreviven sean demasiado tóxicos para comerlos, y también hay que tener en cuenta que la lluvia ácida deteriora las aguas de los lagos de China. El río Yangtze transporta casi dos mil millones de litros de agua cada minuto hacia el mar del este, pero aún así, este río chino se considera biológicamente muerto, y por tanto, incapaz de soportar la vida acuática. Cabe señalar, que la distribución y el suministro del agua es un desafío en la era global. Para 2025, se prevee que millones de personas en países de África y Asia sufrirán la escasez del agua, y la India requerirá el doble de su oferta existente.¹³⁵ La escasez de agua en la superficie terrestre y sus consecuencias se ha convertido en un tema de interés común, a raíz del cual se proponen diversos proyectos artísticos. Así pues, la obra de arte nos proporciona un acercamiento visual y discursivo único hacia espacios alterados por la relación del ser humano con este recurso natural. El interés de Edward Burtynsky por este elemento de vida, es compartido por el artista Mustafah Abdulaziz.

El proyecto *Water* de Abdulaziz, propuesto para ser desarrollado entre 2012 y 2018, consiste en una tipología fotográfica de un recurso natural en crisis. Su obra refleja el empleo que hacemos del agua, para interpretar, en última instancia, el lugar que ocupamos en una de las situaciones más desafiantes de nuestro tiempo. Este proyecto en proceso, que expande su temática a 32 países, ha recibido becas para su financiación del Pulitzer Center on Crisis Reporting, así como comisiones de las Naciones Unidas y la organización no gubernamental WaterAid. La iniciativa incluye distintas secciones, entre las que destacan: *Water Scarcity: Ethiopia & Pakistan (Escasez de agua: Etiopía y Pakistán)*, *The Purifying Ganges (La purificación del Ganges)*, y *Water in Sierra Leone (El agua en Sierra Leona)*. La serie *Water Scarcity: Ethiopia & Pakistan*, de 2013 (fig. 4.77), expresa el problema de la escasez del agua, una cuestión que afecta a todo el planeta. De hecho, una de cada seis personas no tiene acceso al agua limpia y potable. En consecuencia, mujeres y niños tienen que transportar grandes cantidades de agua de un sitio a otro varias veces al día, lo que implica, con frecuencia, recorrer distancias en las que hay que atravesar zonas montañosas. Las fotografías de Abdulaziz representan esta situación a través de los dos países mencionados: Etiopía y Pakistán.¹³⁶

Por otro lado, su serie *The Purifying Ganges*, datada también en 2013, dirige su atención hacia la cualidad sagrada del río Ganges. A lo largo de su extensión, viven más de 400 millones de personas. Este río ejerce un papel espiritual para millones de hindúes, que recorren la India para bañarse, purificarse, y limpiar sus pecados en esas aguas. En algunas de las imágenes de este proyecto se puede percibir un conjunto de niñas de la K. Gandhi School en Farrukhabad, que llegan por primera vez al río Ganges (fig. 4.78). Asimismo, también se pueden percibir los puentes flotantes de Allahabad, donde se produjo en 2013 uno de los mayores encuentros de seres humanos en el mundo, quienes se bañaron y rezaron durante el festival religioso de Kumbh Mela (fig. 4.79).



Fig. 4.77. Mustafah Abdulaziz. Serie *Water Scarcity: Ethiopia & Pakistan*. 2013. Fotografia.



Fig. 4.78. Mustafah Abdulaziz. Serie *The Purifying Ganges*. 2013. Fotografia.



Fig. 4.79. Mustafah Abdulaziz. Serie *The Purifying Ganges*. 2013. Fotografía.

Tras un devastador brote de cólera producido en 2012, el agua de los barrios pobres de Sierra Leona no es segura ni saludable, lo que los pone en riesgo de que ocurra un nuevo brote. El cólera acabó con 12 de los 13 distritos, afectando gravemente a la costa atlántica de la capital Freetown. La serie de fotografías de Abdulaziz, *Water in Sierra Leone* (*El agua en Sierra Leona*), datada en 2012 (fig. 4.80), refleja una infraestructura urbana en la que el inconveniente del agua y el saneamiento es el principal problema.



Fig. 4.80. Mustafah Abdulaziz. Serie *Water in Sierra Leone*. 2012. Fotografía.

Tras haber profundizado en el proyecto *Water* de Edward Burtynsky, y en las trascendentes series fotográficas de Mustafah Abdulaziz, consideremos ahora otra perspectiva artística que aborda el tema del agua en el oeste de Estados Unidos: el proyecto colectivo *Water in the West* (*El agua en el oeste*). Este proyecto, es una colaboración de un grupo de fotógrafos cuyas obras comparten fuertes vínculos con el paisaje del Oeste americano. El principal objetivo de este proyecto es la creación de un cuerpo de trabajo que contribuya al diálogo, cada vez más urgente, sobre el futuro y la calidad de vida en la tierra, determinada por recursos naturales cada vez más limitados. Este proyecto representa una amplia gama de intereses y preocupaciones, que van desde las prácticas agrícolas en el oeste de Kansas, hasta, los derechos del agua en la reserva Paiute, en Pyramid Lake, Nevada. En el núcleo del proyecto, una preocupación clave es el uso actual del agua y las necesidades percibidas que han modelado nuestro paisaje social y natural. *Water in the West* pretende ser un centro de intercambio de ideas, así como una estructura que fomente el trabajo interdisciplinario y en equipo mediante la creación de un exhaustivo archivo fotográfico, conferencias y simposios, o continuas publicaciones y exposiciones. El carácter multidisciplinar es latente, pues una de sus pretensiones es la inclusión de escritores, historiadores, artistas visuales, especialistas en el agua, políticos y planificadores del paisaje interesados en participar. Laurie Brown, Gregory Conniff, Robert Dawson, Terry Evans, Peter Goin, Wanda Hammerbeck, Mark Klett, Ellen Manchester y Martin Stupich, son miembros de este proyecto.¹³⁷

Estos artistas desarrollan discursos artísticos con un interés común: la influencia del agua en el oeste de Estados Unidos. La serie *Peripheries: Landscapes on the Edge* (*Periferias: paisajes en la linde*), de Laurie Brown, explora el paisaje cambiante. Brown registra la zona periférica, siempre en expansión, cerca de la costa del sur de California. Al final del siglo, y cerca del comienzo del nuevo milenio, ella pretende captar, con una lingüística visual distintiva, el lugar y el tiempo en el borde del oeste. Al igual que John Divola y los otros fotógrafos del movimiento New Topographics, el trabajo de Brown refleja las tensiones y contradicciones que expresan la relación entre el mundo social y natural. La cicatrización de las bandas de rodadura en la costa, revela la presencia cercana de la cultura urbana en el paisaje de Brown del litoral de Newport. A diferencia de la obra *The Scripps Pier, San Diego, California* (*El embarcadero de Scripps, San Diego, California*), de Ansel Adams, datada en 1962 (fig. 4.81), en la que la belleza y el alcance de una puesta de sol del sur de California abrumba a tres surfistas empujados por su entorno, la imagen de la costa de Newport de Brown, alerta contra la destrucción del medioambiente por la mano del hombre. Divola y Brown, junto con Joe Deal, Kenneth McGowan y Judy Fiskin, repiensen la tradición cultural del oeste basada en la separación del hombre y la naturaleza.¹³⁸ Laurie Brown presenta la expansión de un lugar manufacturado en sus fotografías sobre Las Vegas. Las imágenes panorámicas de dicho lugar, describen la periferia de la ciudad más importante de Nevada, una tierra inhóspita, que intenta encontrar un equilibrio entre lo natural y lo construido fuera de la ciudad (fig. 4.82, 4.83 & 4.84).¹³⁹



Fig. 4.84. Laurie Brown. *Rain for Rent. Green Valley. South Las Vegas.* 1995. Impresión cromogénica.

El fotógrafo Robert Dawson, posee una extensa producción fotográfica relacionada con el agua. De hecho, otro de sus proyectos es *The Global Water Project (El proyecto global del agua)*. Para Dawson, el agua es el símbolo profético para el legado de las actitudes que han moldeado el paisaje del oeste. Este autor, examina mediante su obra, los valores culturales y las actitudes que nos han traído a este punto crítico del mundo actual. Las fotografías de Dawson pertenecientes al proyecto *Water in the West*, evolucionaron a partir de sus viajes por todo el oeste, y a raíz de su mirada hacia la relación de la cultura con el agua. En parte de este trabajo se ve el deseo de nuestra cultura de poseer, controlar y recrear la tierra y el agua para nuestras propias necesidades (fig. 4.85, 4.86, 4.87 & 4.88).¹⁴⁰

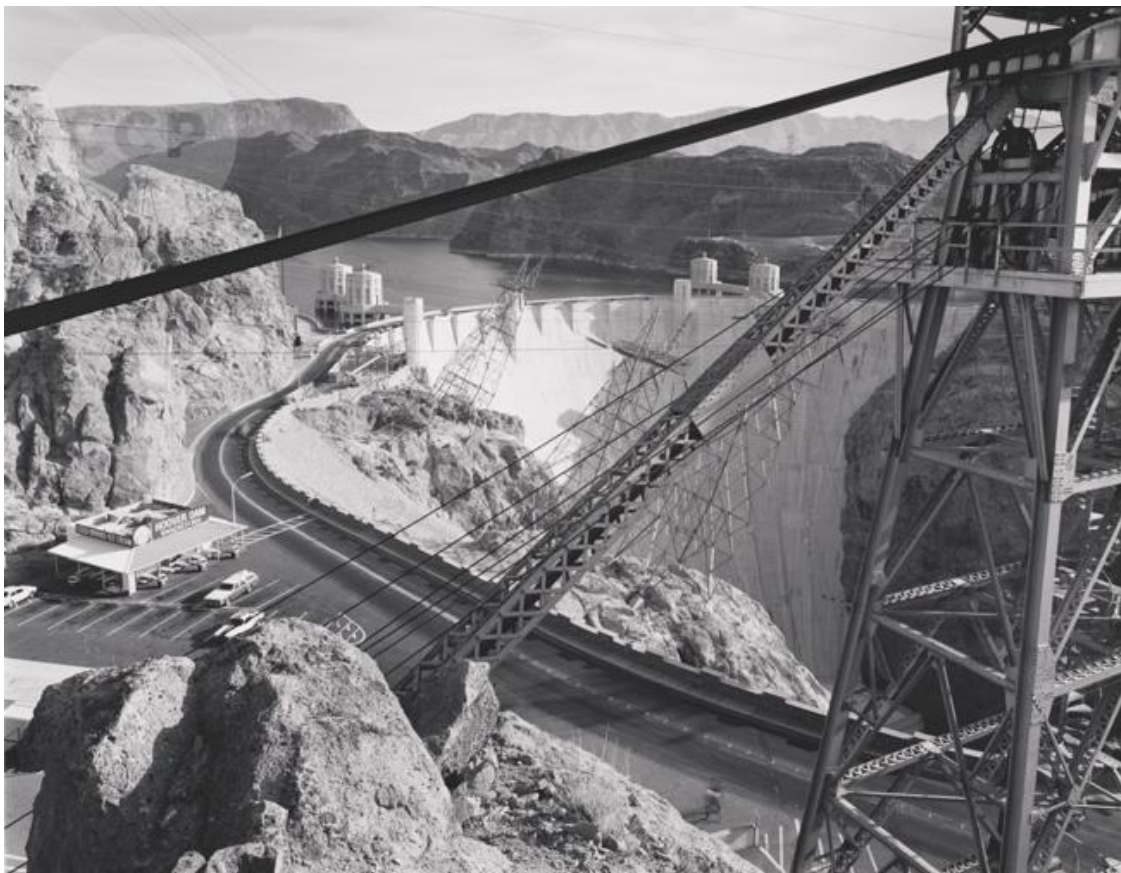


Fig. 4.87. Robert Dawson. *Hoover Dam, Arizona/Nevada.* 1987. Impresión en gelatina de plata.



Fig. 4.88. Robert Dawson. *Polluted New River, Calexico, Mexican American border, California*. 1989. Impresión en gelatina de plata.

Mediante el proyecto *The Global Water Project*, el problema del agua es examinado a nivel global. Robert Dawson comenzó a concebir este proyecto en el verano de 2001, durante un viaje que realizó con el escritor Jacques Leslie, siguiendo al activista Medha Patkar, con la intención de parar la construcción de la presa Sardar Sarovar en el sagrado río Narmada en el oeste de la India. Para Dawson el agua adquiere un significado transcendental, ya que sin agua, la vida tal y como la conocemos cesaría. Paradójicamente, aunque somos un planeta repleto de agua, más de mil millones de personas no tienen acceso al agua potable. Robert Dawson pasó unos veinte años fotografiando el agua en el oeste de Estados Unidos, y después continuó explorando el tema a nivel internacional. Tras viajar a la India en 2001, comenzó a desarrollar su citado proyecto *The Global Water Project*. Entre otros lugares, Dawson ha investigado en Islandia, el río Colorado, el río Chixoy en Guatemala, el río Klamath en el norte de California, y América del Sur.¹⁴¹ La producción de imágenes en torno al agua de los artistas analizados, son propuestas de pensamiento sobre nuestra relación con el entorno. Los proyectos fotográficos indagados, poseen una gran autonomía conceptual y plástica, y las referencias pictóricas percibidas acentúan el carácter independiente de la obra. En este sentido, las fotografías de Edward Burtynsky siempre son un claro ejemplo.

Por supuesto, otra referencia fundamental la encontramos en el proyecto *Bankgok* de Andreas Gursky, una serie de nueve fotografías que trata sobre el río Chao Phraya, que se extiende a través de la ciudad de Bangkok hacia el Golfo de Tailandia. Gursky comenzó la producción de imágenes de esta serie durante la primavera de 2011, meses antes de que un monzón golpeará Tailandia inundando grandes extensiones del país. El formato marcadamente vertical de las imágenes, capta la estructura dinámica de la corriente del agua en la que las variaciones cromáticas y tonales describen un paisaje de flujo continuo, determinado por el tiempo. A la vez, el permanente estado de reacción del agua reflejado en las fotografías, desafía nuestra percepción, situándonos entre lo real y lo ficticio. *Bangkok II* (fig. 4.89) es un ejemplo de lo que decimos. Asimismo, estas imágenes demuestran una gran autonomía conceptual, mostrándose una absoluta separación con respecto a la disciplina de la fotografía clásica. Lo conceptual evoluciona hacia un continuo proceso de renovación pictórica. También resulta esencial tomar conciencia de la influencia del río Chao Phraya en el cambio histórico de la ciudad de Bangkok, ya que desde el siglo XVIII, Bangkok ha sido considerada la ciudad de los ángeles, quedando influenciados sus residentes por el efecto de purificación de las masas de agua que fluyen enérgicamente. Las aguas de esta ciudad se propagan como si fuera un sistema de canales que inunda los campos de arroz y aleja las aguas residuales. De hecho, alrededor de 1960, cuando Bangkok contaba con más de dos millones de habitantes, fue instalado el primer sistema de aguas residuales. Así pues, las imágenes de Andreas Gursky podrían considerarse un examen de nuestra cultura. Los vasos de plástico, las ramas rotas, las botellas de bebidas, los neumáticos de goma de scooters, las bolsas de plástico y los botes de champú; se camuflan entre luces y sombras, reflejando las heridas ocasionadas en el cuerpo de la naturaleza. Mirando estas imágenes nos vemos reflejados, percibiendo el agua sucia incontrolable de un río que fluye hacia el mar. Por otro lado, aunque la conexión plástica de las obras de Andreas Gursky es indagada de manera más detenida en el capítulo tercero de esta disertación, resulta pertinente señalar aquí las similitudes visuales existentes entre las fotografías del río contaminado Chao Phraya y las obras de pintores como Jackson Pollock, Clyfford Still, Rothko, Sam Francis, Cy Twombly, etc. De hecho, la imagen *Bangkok V* (fig. 4.90), posee un vínculo plástico con Barnett Newman, y más específicamente con su pintura *First Station (Primera estación)* (fig. 4.91), de 1958, con una paleta cromática limitada al blanco y al negro, y cuya obra forma parte de una serie de quince lienzos llamada *The Stations of the Cross: Lema Sabachtani (Las estaciones de la cruz: Lema Sabachtani)*, que Newman realizó entre 1958 y 1966. Además, la obra *Bangkok V* expresa una dimensión contemplativa que normalmente asociamos con las pinturas de Rothko. El reflejo del agua retratado en la fotografía se percibe como una fisura que divide la imagen. Podríamos pensar en una fisura producida a través del tiempo que, durante un momento, inmortaliza todo el paisaje en movimiento.¹⁴²

A través del flujo del agua experimentamos una comunicación no verbal, convirtiéndose la imagen en un mecanismo de reflexión. En el siglo XXI, la percepción visual de la obra de arte trasciende más allá de sus límites ópticos, permitiéndonos tomar conciencia de aquellos asuntos que influyen en un futuro cercano que nos incumbe globalmente.



Fig. 4.89. Andreas Gursky. *Bangkok II*. 2011. Impresión en inyección de tinta.

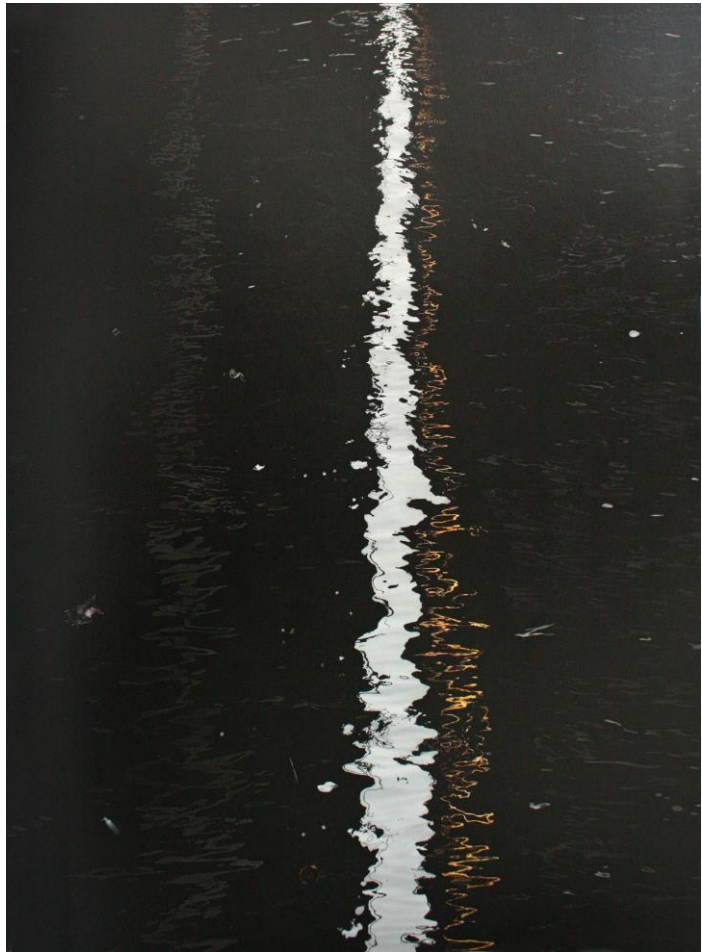


Fig. 4.90. Andreas Gursky. *Bangkok V.* 2011. Impresión en inyección de tinta.

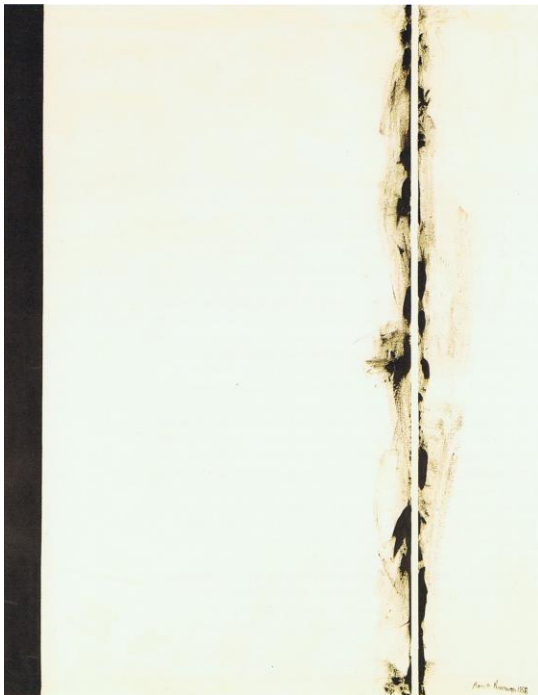


Fig. 4.91. Barnett Newman. *First Station.* 1958. Pintura magna sobre lienzo.

Por último, queda valorar el denominado *The Water Tank Project* (*Proyecto sobre el tanque de agua*), un trabajo que está llevándose a cabo en la actualidad y que persigue elevar la conciencia del agua, contando con una profusa participación artística. Se trata de una iniciativa de la organización sin ánimo de lucro *World Above the Street*, dedicada a fomentar la conciencia ambiental y el apoyo social a través del arte y la tecnología. La directora de esta organización, Mary Jordan, artista y activista, espera, que las personas lleguen a ser más conscientes sobre el agua gracias a los numerosos tanques de agua intervenidos por artistas consagrados y emergentes en la ciudad de Nueva York. Cabe señalar, que uno de los artistas incluidos en este proyecto es el fotógrafo Ed Ruscha (fig. 4.92). Se trata de un proyecto con una escala sin precedentes, el primero en proyectar un arte público y que hace este uso de los tanques de agua con la pretensión de llamar la atención sobre la crisis global del agua. La participación artística se complementa con una actuación activa sobre el terreno, mediante programas educativos, visitas públicas, actividades en los medios sociales, y un simposio dedicado a plantear nuevas visiones sobre el asunto del agua. Con esta iniciativa, el arte se sumerge en la sociedad para alterar y educar las actitudes y los hábitos, creando un cambio significativo y duradero en la relación con nuestro entorno.¹⁴³ Edward Burtynsky toma parte de este proyecto, incidiendo una vez más en el vínculo del ser humano con el planeta, y poniendo en valor cómo la utilización de los recursos influye en la alteración del paisaje.



Fig. 4.92. Ed Rucha. Un render del trabajo para el proyecto de los tanques de agua.

Notas

1. Moxey, K. (2003). Nostalgia de lo real. La problemática relación de la Historia del Arte con los Estudios visuales. *Estudios Visuales* 1, pp. 41-59. Publicado por primera vez en castellano como capítulo VII del libro Moxey K. (2003). *Teoría, práctica, persuasión*. Barcelona: Serbal.
2. Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital: the Hallmark Photographic Collection*, Kansas City, MO: Hallmark Photographic Collection. p. 439.
3. Nogué, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 12.
4. Medina, P. (2010). Paisajes habitables. *Enraonar. Cuadernos de filosofía*, (45), p. 99.
5. Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. p. 13.
6. Nogué, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 91.
7. *Ibídem*, p. 163.
8. Pastor, G. (2005). La fotografía de Andreas Gursky: nuevos paisajes para la ciudad actual. *Revista Digital de Arte Contemporáneo arte2o* [en línea], Nº 25. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/arte2o/documentosfotografiagursky.htm>, p.1.
9. Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi, p. 69.
10. Smithsonian American Art Museum (1988): *Between Home and Heaven*. Smithsonian Institution in association with the University of New Mexico Press, p. 83.
11. Nogué, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 21.
12. Marchán Fiz, S. y Colomina, B. (2010). Arquitectura II. La mirada del artista. *Revista Exit. Imagen y Cultura*, (37), p. 30.
13. Eskildsen, U. (2008). *Street & Studio: An Urban History of Photography*. London: Tate, p. 6.
14. Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi, p. 16.
15. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, pp. 9-10.
16. *Ibídem*, p. 64.
17. *Ibídem*, pp. 6-13.
18. Eliason, O. (2012). *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliason*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 69.
19. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, pp. 20-21.
20. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, pp. 28-30.
21. *Ibídem*, p. 53.
22. Doreste, A. (2009). Intersticios urbanos: reflexiones a partir de un caos. En *II Congreso Internacional Arte y Entorno. Ciudades Globales, Espacios Locales*. Valencia: Centro de Investigación Arte y Entorno, p. 280.
23. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz. pp. 70-71.
24. Olmo, S. B. (2001). El cambio de paradigma de paisaje urbano. *Revista Lápis*, (176), p. 42.
25. Gursky, A. y Görner, V. (2001). Me gustaría dejar que las cosas sigan su rumbo. *Arte y Parte: revista de arte*, (33), p. 30.
26. Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: ABADA, p. 174.
27. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz. p.
38. Original en inglés: <<I do not think it is an exaggeration to say that behind every twentieth-century grid there lies-like a trauma that must be repressed-a symbolist window parading in the guise of a treatise on optics... One of the most modernist things about it is its capacity to serve as a paradigm or model for the antidevelopmental, the antinarrative, the antihistorical.>>
28. Tomás Franco, J. (2013). *Fotógrafo Michael Wolf registra la vida claustrofóbica de las ciudades de Hong Kong*, [en línea]. Disponible en: <http://www.plataformaarquitectura.cl/2013/02/16/fotografo-michael-wolf-registra-la-claustrofobica-vida-en-vertical-de-las-ciudades-de-hong-kong/> [2014, 02 de junio].

29. Wolf, M. (2008). *The Transparent City*. New York: Aperture; London: Thames & Hudson. p. 9.
30. *Ibídem*, p. 104.
31. *Ibídem*.
32. Maclean, A. S. (2003). *La fotografía del territorio*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 292.
33. Pastor, G. (2005). La fotografía de Andreas Gursky: nuevos paisajes para la ciudad actual. *Revista Digital de Arte Contemporáneo arte2o* [en línea], Nº 25. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/arte2o/documentosfotografiagursky.htm>, p. 2.
34. Olmo, S. B. (2001). El cambio de paradigma de paisaje urbano. *Revista Lápis*, (176), p. 36.
35. Eskildsen, U. (2008). *Street & Studio: An Urban History of Photography*. London: Tate, p. 13.
36. Prieto, E. (2011). *La arquitectura de la ciudad global*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 108.
37. Nogué, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 251-253.
38. Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *Lecture notes. Site documents*, en “Joe Deal Archive. Teaching” (Joe Deal Archive). Tucson, AZ (EE.UU.). Original en inglés: <<My interest in architecture as a subject derives from several interests I have as a photographer. The first--a shared concern between photography and architecture--is in how buildings and photographs define or give order to light and space. More importantly, I am interested in architecture as a human process and a relationship between buildings and their sites, builders and occupants, and in photography as a means of charting that process and describing that relationship.>>
39. González, D. (2012). *Las horas claras*. Milán: Situ-acciones, pp. 8-9.
40. Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XX, p. 25.
41. Nogué, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 224-228.
42. Lipovetsky, G. (2008). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, p. 29.
43. Augé, M. (2012). *Futuro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A., pp. 69-78.
44. *Ibídem*, p. 79-80.
45. Lacarrieu, M. (2007). La insoportable levedad de lo urbano. *Revista Eure*, XXXIII, (99), p. 50.
46. Marchán Fiz, S. y Colomina, B. (2010). Arquitectura II. La mirada del artista. *Revista Exit. Imagen y Cultura*, (37). p. 160.
47. Pratesi, L. y Carpi de Rermini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Larivière, pp. 24-84.
48. Moure, G. (2000). *La arquitectura sin sombra*. Barcelona: Poligrafía. p. 56.
49. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz. p. 12.
50. Augé, M. (2012). *Futuro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A., pp. 110-111.
51. Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: ABADA, pp. 246-247.
52. Prieto, E. (2011). *La arquitectura de la ciudad global*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 100-101.
53. Cornejo, C.; Prada Trigo, J. et al (2010). *Ciudad, territorio y paisaje. Reflexiones para un debate multidisciplinar*. Madrid: C.E.R.S.A., p. 336.
54. Ohlin, A. (2002). Andreas Gursky and the Contemporary Sublime. *Art Journal*, 61, (4), pp. 28-29.
55. Cornejo, C.; Prada Trigo, J. et al (2010). *Ciudad, territorio y paisaje. Reflexiones para un debate multidisciplinar*. Madrid: C.E.R.S.A., p. 340.
56. Adams, R. et al (2008). *Vanishing Landscapes*. London: Frances Lincoln. Original en inglés: <<Nature transformed through industry is a predominant theme in my work. I set course to intersect with a contemporary view of the great ages of man; from stone, to minerals, oil, transportation, silicon, and so on. To make these ideas visible I search for subjects that are rich in detail and scale yet open in their meaning. Recycling yards, mine tailings, quarries and

refineries are all places that are outside of our normal experience, yet we partake of their output on a daily basis.

These images are meant as metaphors to the dilemma of our modern existence; they search for a dialogue between attraction and repulsion, seduction and fear. We are drawn by desire-chance at good living, yet we are consciously or unconsciously aware that the world is suffering for our success. Our dependence on nature to provide the materials for our consumption and our concern for the health of our planet sets us into an uneasy contradiction. For me, these images function as reflecting pools of our times.>>

57. Nevada Museum of Art (2011). *The Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment*. New York: Skira Rizzoli Publications, p. 136.

58. International Center of Photography (2006). *Ecotopia: The Second ICP Triennial of Photography and Video*. Germany: Steidl, p. 106.

59. *Ibidem*, p. 9.

60. Pool, P. E. (1999). *The Altered Landscape*. Reno: Nevada Museum of Art in association with University of Nevada Press, p. xix.

61. Reynolds, J. (2002). *Emmet Gowin. Changing the Earth*. New Haven: Yale University Art Gallery, pp. 153-154. Original en inglés: <<I think our fascination for what is terrible is great. Our need for beauty is great. It's not just willfulness on my part that causes those things to coexist in the same world. There is a tension formed between something that's taken hundreds of millions of years to create and the degree to which it can be destroyed in just a matter of moments, days, or decades. You can't think in a trivial way about these relationships. And oddly, instead of wanting to run away from what is granted a terrible thing to know, I wanted to know more and to hold it as an image. I then make a print to bring out as much beauty as I possibly can, because something in me still has a huge degree of respect for what it is and at the same time for what it once was. Forgive me if I have labored to make it illusive, or difficult to understand, but I believe that difficult images bring us all closer to a shared experience.>>

62. Wells, L. (2009). *Photography. A Critical Introduction*. New York: Routledge, pp. 106-107.

63. Burtynsky, E. (2007). *Quarries*. London: Steidl, pp. 14-15.

64. Boy de la Tour, X. (1994). *El Petróleo*. Barcelona: RBA Editores, pp. 58-66.

65. *Ibidem*, p. 83.

66. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, pp. 21-43.

67. Smithson, R. (1973). "Entropy made visible". Entrevista con Alison Sky, en Flam, J. (1996). *Robert Smithson: The Collected writings*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.

68. Burtynsky, E.; Ruwedel, M. and Smithson, R. (2003). *Industry and Entropy*. USA: Freedman Gallery; Albright College Center for the Arts, pp.7-8.

69. Light, M. (2009). *Bingham Mine/Garfield Stack*. Santa Fe, NM: Radius Book.

70. *Ibidem*, Original en inglés: <<As one of the largest technological artifacts on earth, the Bingham Canyon copper mine represents an act of creation as much as it does an act of erasure. Its architecture is enigmatic and subject to reversal: a mountain becomes a void, an arena becomes a pit, geology becomes gesture. The mine and its associated complexes can be seen as an inverted projection of the modern skyscraper city, whose own dizzying heights are made possible precisely by scratching metallic ores, like copper and iron, from the earth.

Roughly 15.000 years ago, at the end of the Pleistocene Epoch's many advancing and retreating ice ages, Lake Bonneville – the ancient body of water we now call the Great Salt Lake – peaked 900 feet above its current level and extended well into Idaho and Nevada. The western United States was wet. It then began drying up, due to a warming climate. By 11.700 BC, at the dawn of the Holocene Epoch, Bonneville had shrunk to a level even lower than the current level of the Great Salt Lake.

Traditional geologic thinking posits that the Holocene Epoch continues to this day. A growing group of scientists, however, believe we are already in a new epoch, one that began around the time of the Industrial Revolution when Homo sapiens began to have unprecedented cumulative

impact on the world's climate and ecosystems. Recent analyses have shown that more than three-quarters of Earth's land surface has been reshaped by man, that humans consume about one third of all terrestrial biological net production, and that as a species we are now causing biological extinctions comparable to any in the geologic record. (...)>>

71. Burtynsky, E. (2009). *Oil*. Germany: Steidl, p. 190.

72. Nevada Museum of Art (2011). *The Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment*. New York: Skira Rizzoli Publications, p.136.

73. Brown, A. (2014). *Art & Ecology Now*. New York: Thames & Hudson, p. 28.

74. Burtynsky, E. (2009). *Oil*. Germany: Steidl, p. 167.

75. *Ibidem*, p. 198.

76. Barber, S. and Benson, M. (2011). *Growth*. Germany: teNues Publishing Group, p. 96. Original en inglés: <<When I first began photographing industry, it was out of a sense of awe at what humankind as a species was up to. Man's achievements had become a source of infinite possibilities. But as time progressed, that flush of wonder began to turn. The car that I drove cross-country began to represent not only freedom, but also something much more conflicted. I began to think about oil itself: as both the source of energy that makes everything possible, and as source of dread, because of the way that it continues to endanger our habitat.

In 1997, I experienced my own "oil epiphany". It occurred to me that all the vast man-altered landscapes I had pursued for over twenty years had been made possible by the discovery of oil and the progress occasioned by the internal combustion engine. Over the next twelve years I researched and photographed the largest oil fields that I could find. I then went on to make images of refineries, freeway interchanges, automobile plants and the scrap industry resulting from the recycling of cars. I began to look at motor culture, where vast tribes come together with their vehicles as the main attraction.

In no way can one encompass the influence and extended landscape of this thing we call "oil". These images can therefore be seen as the individual notations of the global economic growth that is made possible through this massive energy force and the cumulative effects of the industrial evolution upon our planet.>>

77. La exposición denominada *Edward Burtynsky: Oil* se desarrolló entre el 3 de octubre y el 13 de diciembre de 2009 en la Corcoran Gallery of Art. En esta galería también tuvieron lugar las siguientes conferencias: *Edward Burtynsky and Dr. William Rees on Oil*, el sábado 3 de octubre de 2009; *The Overwhelming Sublime in Burtynsky's Images*, impartida el 5 de noviembre de 2009 por Kirk Pillow (decano del Corcoran College of Art + Design y filósofo de arte); y *Edward Burtynsky and the Industrial sublime*, el 11 de noviembre de 2009. Las obras mostradas en la Corcoran Gallery fueron exhibidas mediante un tour internacional desarrollado hasta 2012. Destaquemos la exposición *Edward Burtynsky: Oil*, que tuvo lugar en el Nevada Museum of Art entre el 9 de junio y el 23 de septiembre de 2012. Además, con motivo de la citada muestra, el artista dio una conferencia titulada *Photographer Edward Burtynsky on Oil*, el 9 de junio de 2012. Esta información ha sido extraída de archivos del Center for Art + Environment, en el Nevada Museum of Art. La documentación consultada proviene de las carpetas del archivo de Edward Burtynsky, que aún están en proceso de clasificación, sin poder proporcionar hasta el momento ninguna referencia o código de registro para su localización.

78. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, pp. 41-44.

79. Curcio, S. (2012). *The Big Picture: An Interview with Edward Burtynsky*, [en línea]. Disponible en: <http://dailyserving.com/2012/06/the-big-picture-an-interview-with-ed-burtynsky/#more-28059> [2014, 02 de octubre]. Original en inglés: <<When I went to Bangladesh, it was if I stepped back in time and was in the middle of the Industrial Revolution. Many of the people there were engaging in the most filthy, hard, arduous work that can be conceived. I felt that I went back in time because I could never see this type of work in my culture, as that moment has long passed. These men were working barefoot in a scrapyard, cutting metal with a torch and without eye protection and inhaling clouds of asbestos without respirators. They are part of the collateral damage of the Western [petroleum industry]. It's a filthy job, cutting down massive ships that are technologically obsolete for our purposes. But, to see these people barefoot and still holding a shred of dignity in these types of jobs, I felt that at

some point it is important for humanity to enter this project and for viewers to see humans engaging with the end result of our impact, as opposed to those who participated in the beginning of the narrative. I thought it was important to show humanity in a very unfortunate situation, even as they are attempting to better themselves, so that the First World can really see exactly who is doing our dirty work. And that is why I wanted to have people appear and at that particular point in the narrative.>>

80. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, pp. 42-44.

81. Moya Pellitero, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 358.

82. Punset, E. (2010). *Principios de Sostenibilidad*. Barcelona: Centro Editor PDA, S.L. (Colección Claves de la Ciencia), pp. 46-47.

83. Pastor, G. (2005). La fotografía de Andreas Gursky: nuevos paisajes para la ciudad actual. *Revista Digital de Arte Contemporáneo arte2o* [en línea], N° 25. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/arte2o/documentosfotografiagursky.htm>, p. 6.

84. Moya Pellitero, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 296-301.

85. Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press, p. 25. Original en inglés: <<At rest on sloping ground, the tires are so deep that they form their own topography - their own escarpments, their own overhanging cliffs. Deposited from a ridgeline, they border a valley for nearly half a mile. When you first glimpse them, you are not sure what they are.>>

86. *Ibidem*, pp. 25-26.

87. Kunstmuseum Bonn (2011). *Through the Looking Brain*. Germany: Hatje Cantz, p. 22.

88. Burtynsky, E. (2009). *Oil*. Germany: Steidl, p. 167.

89. *Ibidem*, pp. 190-192.

90. Jussim, E., y Lindquist-Cock, E. (1985). *Landscape as photograph*. New Haven, Conn.: Yale University Press, p. 111.

91. Grande, John K. (2006). *Interview: "Manufactured Landscapes: An Interview with Ed Burtynsky"*, [en línea]. Disponible en: <http://www.americansuburbx.com/2009/05/interview-manufactured-landscapes.html> [2014, 01 de julio], p. 11. Original en inglés: <<If we think of the arteries of a highway as the bloodstream, then a traffic jam must be like bad colesterol! When you look at how much real estate is eaten up by highway Systems in Los Angeles it is Amazing. We are actually destroying the host. That is more accurate description of what we are doing. These things are of great interest to me. They have to do with transport and how our need of ground transport has transformed the landscape.

92. Boy de la Tour, X. (1994). *El Petróleo*. Barcelona: RBA Editores, pp. 92-100.

93. Burtynsky, E. (2009). *Oil*. Germany: Steidl, pp. 198-199.

94. Burtynsky, E. (2005). *China. The Photographs of Edward Burtynsky*. Germany: Steidl, p.7. Original en inglés: <<For 25 years I created images about the man-made transformations our civilization has imposed upon nature. During the course of my work, I have become anxiously aware of the consequences our actions are having upon the world. As a husband and father, as an entrepreneur and provider, with a deep gratitude for his birthright in a peace loving and bountiful nation, I feel an urgency to make people aware of important things that are at stake. What we give to the future are the choices we make today.

These past five years I have focused my thoughts on and created work about China. I began thinking about this formidable country as a subject for my photography around the time when the official go-ahead was announced to begin construction on the Three Gorges Dam project. The voyages and resulting images I made during these years were as much about my personal need to understand the ecological events unfolding on our planet as they were about the powerful force China is now bringing to bear upon how the world does its business through material gain. The troubling downside of this is something that I am only too aware of from my experience of life in a developed nation. The mass consumerism these ideals ignite and the resulting degradation of our environment intrinsic to the process of making things should be of

deep concern to all. I no longer see my world as delineated by countries, with borders, or language, but as 6.5. billion humans living off a precariously balanced, finite planet.>>

95. Tyler, A.; Burtynsky, E. et al. (2007). *Construir, habitar, desocupar: prácticas del espacio*. San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturune, p. 77.

96. Prieto, E. (2011). *La arquitectura de la ciudad global*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 42.

97. Burtynsky, E. (2005). *China. The Photographs of Edward Burtynsky*. Germany: Steidl, pp. 12-13.

98. Tyler, A.; Burtynsky, E. et al. (2007). *Construir, habitar, desocupar: prácticas del espacio*. San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturune, p. 26.

99. Ballamingie, P.; Chen, X. et al. (2009/2010). Edward Burtynsky's China Photographs. A multidisciplinary reading. *Environments Journal*, 37 (2), pp. 68-80.

100. Burtynsky, E. (2005). *China. The Photographs of Edward Burtynsky*. Germany: Steidl, p. 125.

101. Ballamingie, P.; Chen, X. et al. (2009/2010). Edward Burtynsky's China Photographs. A multidisciplinary reading. *Environments Journal*, 37 (2), p. 83.

102. Burtynsky, E. (2005). *China. The Photographs of Edward Burtynsky*. Germany: Steidl, p. 129.

103. Ballamingie, P.; Chen, X. et al. (2009/2010). Edward Burtynsky's China Photographs. A multidisciplinary reading. *Environments Journal*, 37 (2), pp. 74-77.

104. Burtynsky, E. (2005). *China. The Photographs of Edward Burtynsky*. Germany: Steidl, p.134.

105. Burtynsky, E. (2009). *Oil*. Germany: Steidl, p. 195.

106. Lipovetsky, G. (2010). *La cultura-mundo: Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama, pp. 192-193.

107. Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: ABADA, p. 17.

108. Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XX, p. 150.

109. Punset, Eduardo (2010). *Principios de Sostenibilidad*. Barcelona: Centro Editor PDA, S.L. (Colección Claves de la Ciencia), pp. 38-44.

110. Álvarez, P. (2013). *Hemos perdido el arte de las relaciones sociales*, [en línea]. Disponible en:

http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/06/11/actualidad/1370971361_594475.html [2013, 23 de junio].

111. Kaplan, J. (May/June, 2008). The gospel of Consumption. *Orion magazine*, p.4.

112. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, p. 21.

113. Rugoff, R. (1998). World Perfect. Andreas Gursky, *Frieze Magazine*, (43).

114. *Ibídem*.

115. Bauman, Z. (2010). *Vida de consumo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 51-54.

116. Bourriaud, N. (2007). *Post producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

117. Bauman, Z. (2010). *Vida de consumo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 120-121.

118. Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XX, pp. 45-85.

119. Lipovetsky, G. (2008). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, p. 63.

120. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, pp. 52-53.

121. Dock, A. (September/October, 2006). Shopping: A Century of Art and Consumer Culture. *NY Arts Magazine*. Original en inglés: <<All department stores will become museums and all museums will become department stores>>.

122. Soulages, F. (2001). Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen. *Revista Universo fotográfico*, (4), p. 3.

123. Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva S.L., pp. 28-43.

124. Jordan, Chris (2009). *Running the Numbers. An American self-portrait*. Washington:

Museum of Art; Washington State University, p. 21. Original en inglés: <<Exploring around our country's shipping ports and industrial yard, where the accumulated detritus of our consumption is exposed to view like eroded layers in the Grand Canyon, I find evidence of a slow-motion apocalypse in progress. I am appalled by these scenes, and yet also drawn into them with awe and fascination. The immense scale of our consumption can appear desolate, macabre, oddly comical and ironic, and even darkly beautiful; for me the consistent feature is a staggering complexity.

The pervasiveness of our consumerism holds a seductive kind of mob mentality. Collectively we are committing a vast and unsustainable act of taking, but as individuals we each are anonymous and no one is in charge of or accountable for the consequences. I fear that in this process we are doing irreparable harm to our planet, our culture, and our individual spirits.

As an American consumer myself, I am in no position to finger wag; but I know that when we reflect on a difficult question in the absence of an answer, our attention can turn inward, and in that space may exist the possibility of some evolution of thought or action. So my hope is that these photographs can serve as portals to a kind of cultural self-inquiry. It may not be the most comfortable terrain, but I have heard it said that in risking self-awareness, at least we know that we are awake.>>

125. *Ibidem*, p. 7.

126. Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi, p. 20.

127. Maderuelo, J. (2010). El paisaje urbano, *Revista Estudios Geográficos*, LXXI, (269), 575-600, p. 597.

128. Prieto, E. (2011). *La arquitectura de la ciudad global*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 161-186.

129. Eliasson, O. (2012). *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliason*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 95.

130. *Watermark. A film by Jennifer Baichwall & Edward Burtynsky*, [en línea]. Disponible en: http://burtynsky-water.com/bwwp/wp-content/uploads/2013/08/Final_without-credits_Mongrel-Media-Press-Kit-Watermark.pdf [2014, 12 de julio]. Original en inglés: <<Without water we are nothing, the traveller thought. Even an emperor, denied water, would swiftly turn to dust. Water is the real monarch, and we are all its slaves.>>

131. *Watermark*, [en línea]. Disponible en: <http://burtynsky-water.com/book/> [2014, 23 de mayo].

132. Se trata de una producción desarrollada entre 2010 y 2013, con una edición final de noventa minutos, en la que los principales puntos de atención han sido los siguientes: la presa Xiolangdi, el Valle Imperial, el Delta del Río Colorado, el Acuífero Ogallala, Stikine Headwaters, la Curtiduría de Dhaka, las Granjas Abalone, la presa Xiluodo, Las Vegas, Step Wells, los campos de arroz, Owens Lake, Kumbh Mela, la competición US Open of Surfing, Discovery Bay, Groenlandia, Steidl, Denver, Xiluodu Dam reservoir fill e Islandia. Véase *Watermark. A film by Jennifer Baichwall & Edward Burtynsky*, [en línea]. Disponible en: http://burtynsky-water.com/bwwp/wp-content/uploads/2013/08/Final_without-credits_Mongrel-Media-Press-Kit-Watermark.pdf [2014, 12 de julio].

133. Davis, W. y Lord, R. (2013). *Burtynsky. Water*. Germany: Steidl, p. 9. Original en inglés: <<I began to think about water as a subject for my work in 2007, while on a production tour photographing gold mines in Australia -the first continente in this era to begin drying up. Stories about farmers leaving as their land dehydrated were everywhere in the news. While there I met a photojournalist who recounted a story about an incident he had experienced in a bar in Adelaide. He ordered a beer and a glass of water, finished his beer, paid the bill and was about to leave when the bartender stopped him and instructed him to finish his glass of water. Suddenly water took on a new meaning for me. I realized water, unlike oil, is not optional. Without it we perish.

I thought about ways that I could build a body of work around the idea of water. Unlike my *Oil* and *China* projects, with *Water* I had no preconceived notions about what the images in such a project might look like. I trusted that my intuition would lead me to the pictures.

In 2008 my research started in earnest. I wanted to find ways to make compelling photographs about the human systems employed to redirect and control water. I soon realized that views

from ground level could not show the enormous scale of activity. I had to get up high, into the air, to see it from a bird's eye perspective. Determined by the specifics of each location, I would find a way to depict the most telling viewpoints. The ensuing four years found me at work in nine countries: employing location crews, using man-lifts, small fixed-wing aircraft, helicopters (both remote and piloted) and a specially designed fifty-foot pneumatic mast with camera mount and fibre-optic remote.>>

134. Entre la profusa producción de imágenes, algunas de las fotografías incluidas en su serie *Water* son las siguientes: *Xiaolangdi Dam #1*, Yellow River, Henan Province, China, 2011; *Rice Terraces #2*, Western Yunnan Province, China, 2012; *Cerro Prieto Geothermal Power Station*, Baja, Mexico, 2012; *Dryland Farming #24*, Monegros County, Aragon, Spain, 2010; *Pivot Irrigation #11*, High Plains, Texas Panhandle, USA, 2011; *Dryland Farming #2*, Monegros County, Aragon, Spain, 2010; *Greenhouses*, Almira Peninsula, Spain, 2010; *Thjorsá River #1*, Iceland, 2012; *Kumbh Mela #1*, Haridwar, India, 2010; *Benidorm #2*, Spain, 2010; *Pivot Irrigation/Suburb*, South of Yuma, Arizona, USA, 2011; *Stepwell #4*, Sagar Kund Baori, Rajasthan, India, 2010; *Salt River Pima-Maricopa Indian Reservation/Scottsdale*, Arizona, 2011; *Colorado River Delta #9*, Sonora, Mexico, 2012; *VeronaWalk*, Naples, Florida, USA, 2012; y *Marine Aquaculture #1*, Luoyuan Bay, Fujian Province, China, 2012. Además, durante el año 2014, numerosas exposiciones individuales surgen de este proyecto. Entre ellas encontramos: *Water! Neue Fotografien von Edward Burtynsky*, en el Museum Sinclair-Haus, en Bad Homburg, en Alemania, entre el 29 de junio y el 31 de agosto; *Edward Burtynsky-Water*, en Scheublein + Bak, en Zurich, Suiza, entre el 14 de junio y el 25 de julio; *Burtynsky Water*, en Sundaram Tagore Gallery, en Hong Kong, entre el 9 de mayo y el 21 de junio; y *Edward Burtynsky: Water*, en la Faulconer Gallery del Grinnell College, en Iowa, en USA, entre el 11 de julio y el 28 de septiembre.

135. Davis, W. y Lord, R. (2013). *Burtynsky. Water*. Germany: Steidl, pp. 22-24.

136. Abdulaziz trabajó para el *The Wall Street Journal*, y sus fotografías han sido publicadas en *The New York Times*, *Monocle*, *Newsweek*, *Le Monde*, *NPR*, *Mother Jones*, *National Geographic*, *Poland*, *Outside Magazine*, *Financial Times*, *The New Yorker*, *Telegraph Magazine*, *The Guardian*, *Fader Magazine* y en *VICE Germany*. Véase: Abdulaziz, Mustafah. *Mustafah Abdulaziz*, [en línea]. Disponible en: <http://www.mustafahabdulaziz.com/water-scarcity-ethiopia-pakistan> [2014, 05 de junio].

137. Center for Creative photography, Volkerding Study Center, AG172: II, *The Water in the West Project*, en "Water in the West: Peter Goin" (Peter Goin Archive). Tucson, AZ (EE.UU.).

138. Center for Creative photography, Volkerding Study Center, AG172:5, *UCR/ California Museum of Photography. Summer Calendar, 1997*, en "Water in the West: Laurie Brown" (Laurie Brown Archive). Tucson, AZ (EE.UU.).

139. *Ibidem*. Algunas obras de Laurie Brown a considerar son: *Rain for Rent*. Green Valley, Southern Las Vegas, 1995 (fig. 4.82); *Waterfront Living, Northwest Las Vegas, 1991, Part I*, 1991 (fig. 4.83); y *Waterfront Living, Northwest Las Vegas, 1991, Part II*, 1991 (fig. 4.84).

140. Algunas obras, incluidas en el proyecto *Water in the West* son las siguientes: *Las Vegas Water, Caesar's Palace, Las Vegas, Nevada-America's fastest growing city* (fig. 4.85); *Uranium Drive-In, Naturita, Colorado (Left Over From 1950s Uranium Mining Boom)* (fig. 4.86); *Hoover Dam, Arizona/Nevada* (fig. 4.87); o *Polluted New River, Calexico, Mexican/American border, California* (fig. 4.88).

141. Dawson, R. *Robert Dawson Photography*, [en línea]. Disponible en: <http://www.robertdawson.com/portfolio.html> [2014, 13 de abril].

142. Gursky, A.; Wismer Beat, I. et al. (2012). *Andreas Gursky: Bangkok*. Germany: Steidl, pp. 31-62.

143. Los artistas incluidos en esta iniciativa son los siguientes: Derrick Adams, Ghada Amer & Reza Farkhondeh, Tammam Azzam, John Baldessari, Mark Bradford, Edward Burtynsky, Luca Buvoli, Sigrid Calon, José Carlos Casado, Eteri Chkadua, E.V. Day, Marcel Dzama, Marc Ferrario, Jordi Fornies, Fab 5 Freddy, Edgar Cleijne & Ellen Gallagher, Chitra Ganesh, Andy Goldsworthy, Wayne Gonzales, Alexander Gorlizki, Jean-Paul Goude, Mark Grotjahn, Olaf Hajek, Jacob Hashimoto, Jeppe Hein, Zhang Huan, Icy & Sot, Chris Jordan, KIWA, Jeff Koons, Carter Kustera, Uwe Laysiepen, Maya Lin, Alex Majoli, Barry McGee, Anne Menke, Marilyn

Minter, Meleko Mokgosi, Mr. (KaiKai Kiki, Co., Ltd), Odili Donald Odita, Catherine Opie, Izhar Patkin, Lorenzo Petrantoni, Terry Richardson, Clifford Ross, Ed Ruscha, Kenny Scharf, Laurie Simmons, Aya Takano (KaiKai Kiki Co., Ltd), Diana Thater, Mickalene Thomas, Tessa Traeger, Anton Vill, Bruce Weber, Carrie Mae Weems, Lawrence Weiner y Dustin Yellin. Véase *The Water Tank Project*, [en línea]. Disponible en: <http://wordabovethestreet.org/> [2014, 10 de agosto].

Capítulo 5

DISCURSOS FOTOGRÁFICOS DEL PAISAJE ANTRÓPICO ACTUAL

5. DISCURSOS FOTOGRÁFICOS DEL PAISAJE ANTRÓPICO ACTUAL

El recorrido de esta investigación, nos está permitiendo reconocer y clasificar, en la creación fotográfica, las tipologías paisajísticas que mejor definen nuestro entorno actual. La caracterización multidisciplinar de estos discursos, implica una consideración transversal de las estructuras socio-culturales implícitas en las obras de arte. En este sentido, y tras haber formulado una identificación conceptual en la fotografía del paisaje alterado, las principales ideas que gobiernan los proyectos fotográficos analizados podrían ser: la globalización, el crecimiento y la sostenibilidad, así como el medioambiente post-natural que estamos construyendo. Las fotografías de Edward Burtynsky y Andreas Gursky, así como muchas otras obras relacionadas con este pensamiento artístico post-industrial, están directamente conectadas con estas narrativas. En sus proyectos paisajísticos del siglo XXI, los artistas expresan, más que nunca, la intervención e implicación activa del ser humano en los espacios habitados.

En la alteración del paisaje la mano del hombre se constituye como un agente geológico determinante. Este trabajo estudia la correspondencia entre el ser humano y su entorno, y nos introduce en los proyectos fotográficos de las últimas décadas, que se constituyen como entes pedagógicos perceptivos. Según expresó el artista Robert Adams: "No me preocupa el paisaje, lo que me preocupa es que las personas cuiden tan poco de él."¹ Actualmente, somos cada vez más conscientes de la importancia de conservar el medio en pos de la evolución humana.

El paisaje, según sostienen diversos autores, constituye una fuente clave de comunicación, en la que influyen multitud de aspectos sociales. No obstante, el paisaje, según apunta Angelo Turco, también puede concebirse como un espacio liminal. Sería factible pensar en el entorno como espacio de la posibilidad, que alberga aquello que existe, lo que existió, así como lo que podría existir.² Para albergar un discurso ampliado del paisaje antrópico contemporáneo, es necesario establecer una línea temporal abierta, en la que se tenga en cuenta aquello que está por venir. En el siglo XXI, la idea de paisaje se define entre los conceptos de hogar y cielo. Esta percepción dual del entorno simboliza un retorno hacia un pasado edénico o una innovación que iluminará nuestro futuro. Los fotógrafos actuales, a través de sus obras, trazan un territorio que se encuentra entre las necesidades de la sociedad de crear su hogar en la tierra y la esperanza de que tal hogar pueda ser el cielo en la tierra. Esta interpretación del paisaje nos induce a percibir una nueva estética en la naturaleza.³ Podríamos incluso pensar en una estética en flujo. Los paisajes actuales, se caracterizan esencialmente por la conjugación de distintos tipos de tiempo, configurándose paisajes nuevos y difíciles de interpretar con las herramientas tradicionales de la geografía humana. Incluso, se podría hablar de la ausencia de tiempo en el paisaje. Esta perspectiva de la ausencia de tiempo ha sido estudiada, fundamentalmente, por sociólogos, antropólogos y urbanistas. En cualquier caso, existe una confluencia de imágenes, que se instalan en el tiempo y nos bombardean continuamente mediante la televisión, internet, o los anuncios publicitarios. Es en esta concentración visual de imágenes e identidades inventadas y manipuladas, donde reconocemos el paisaje de la nación posmoderna.⁴

El paisaje de la posmodernidad es aquel en el que se advierten las consecuencias socio-espaciales de una época marcada por la globalización neoliberal. Asimismo, existe una gran preocupación por los valores estéticos, prestando atención a la fragmentación social, espacial y de género acaecida. Otro aspecto a considerar es la proliferación de comunidades cerradas y homogéneas, desde un punto de vista étnico y socioeconómico, que han dado lugar a parques y espacios vallados, de acceso restringido; sin soslayar

tampoco la obsesión por la seguridad que caracteriza al paisaje.⁵ En cualquier caso, los discursos fotográficos actuales, poseen las claves para investigar el entorno antrópico compartido. Existe una estrecha relación entre los proyectos artísticos y las indagaciones científicas. En tiempos de cambio, surgen nuevas propuestas, que promueven un nuevo paisaje social. De hecho, el auge del modernismo y la innovación cubista fueron propulsados durante un periodo histórico de rápida evolución, definido por guerras y disturbios. Los fotógrafos actuales, llevan a cabo una reevaluación del presente, observando una constante en el tiempo en el que las cosas suben y bajan como un proceso de transformación y revolución continua.

5.1. El paisaje de la globalización

La globalización se entiende como un proceso que busca desdibujar las fronteras y barreras nacionales, para agrupar países mediante el intercambio comercial, la inversión y los medios de transporte y telecomunicaciones más avanzados. Este proceso, redefinirá íntegramente la trama de las actividades humanas.⁶ Por consiguiente, queda reestructurado el tejido natural y urbano del que formamos parte. Se trata de una red de nuevas necesidades que requieren productos de países y climas lejanos. La autosuficiencia humana ha sido reemplazada por las relaciones internacionales y la interdependencia universal de las naciones. Ésta podría considerarse una definición acertada de globalización.⁷ Esta estructura de pensamiento, implica concebir una interconexión entre diferentes áreas del globo terrestre, se borran las distancias, y se trata de derrumbar ciertas barreras culturales insoslayables en siglos anteriores.

Actualmente, los procesos globales desestabilizan la jerarquía de escalas centradas en el Estado-Nación. Del mismo modo, la creación del Estado-Nación desestabilizó otras jerarquías anteriores construidas tradicionalmente por proyectos de poder vigentes en épocas pasadas, como los imperios coloniales del siglo XVI, o las ciudades medievales que dominaron el comercio en regiones concretas de Europa. En este sentido, el regreso a las espacialidades imperiales del pasado, con frecuencia se considera uno de los acontecimientos más notables de la actualidad, sobre todo, al tratarse de actores económicos poderosos, como por ejemplo la formación del mercado global de capitales, el régimen mundial de comercio, o la internacionalización de la producción industrial. Las ciudades están conectadas a través de numerosas actividades y nuevas instituciones. Esta interacción global entre diversos territorios subnacionales es cada vez más intensa. Resulta pues, fundamental, estudiar las ciudades globales y sus redes, para llegar a desentramar cómo se institucionaliza la economía global. El término “ciudad global” se fundamenta en su intención de definir la especificidad de lo global en función de su estructuración actual.⁸ Los espacios contemporáneos están marcados por la lógica de la aceleración, la profusión de acontecimientos que simbolizan informaciones disponibles, y el exceso de espacios en forma de imágenes reconocibles y de distancias físicas acortadas. Estas características espaciales conforman las instalaciones necesarias para la circulación dinámica de las personas y las mercancías, que tiene lugar en aeropuertos, vías de tránsito de alta velocidad, espacios de intercambio, centros comerciales y de paseo, etc. Así pues, la arquitectura de la globalización asimila el espacio para viajeros,⁹ como lugar de tránsito en el que el individuo se traslada de un lugar a otro continuamente. En este sentido, podemos introducir el turismo como uno de los exponentes más claros de la globalización, ya que combina aspectos como la movilidad, el consumo y la cultura del ocio. En el turismo actual, el lugar visitado se convierte en la mercancía para consumir. Un buen ejemplo de lo que decimos se encuentra en los parques de atracciones, donde se elevan paisajes

artificiales para consumir. Si el paisaje es el producto, éste, es consumido. Se podría pues, de manera más generalizada, definir así nuestra actual relación con el entorno.

Según el sociólogo Peter Sloterdijk, el concepto mundo-ciudad demarca el sistema ideológico de la globalización, que augura un futuro de movilizaciones ágiles. Asimismo, la megalópolis del siglo XXI nos introduce en un mundo de contradicciones, basado en la yuxtaposición de ricos y pobres, violencia y tolerancia, centros y periferias, ciudadanos y marginados, residentes e inmigrantes, o jóvenes y viejos. Según expresa el autor Marc Augé: “La ciudad-mundo es el lugar donde se encauzan todas las tensiones”. Estas tensiones quedan interpretadas en la complejidad de la globalización, que exige conocimiento y asunción de responsabilidades. Algunos acontecimientos históricos importantes, como el derrumbe de las Torres Gemelas en Nueva York, los combates en las “banlieues” o suburbios de París en 2006; los atentados terroristas masivos en Madrid, Bali o Bombay; o el desplome de las bolsas mundiales el 15 de octubre de 2008, han destruido el mundo-ciudad, para afirmar la ciudad-mundo delimitada por nuevas reglas en las que la suma de personas, mercancías y capitales deberá producir valores útiles sobre los cuales construir un futuro sostenible para el mundo global.¹⁰

La globalización abarca todo nuestro mundo compartido, un mundo-imagen superficial que constituye nuestra experiencia colectiva. El objetivo de este entorno global no es ir más allá de la superficie de la imagen, sino ampliarla, definirla y enriquecerla. Esta postura nos introduce en una nueva cultura.¹¹ Un nuevo proceso cultural está en marcha, y nosotros formamos parte de él. En 1991, la socióloga Saskia Sassen, definió la ciudad global en base a una comparación sistemática entre Londres, Tokio y París. Así pues, se establece que las ciudades globales se caracterizan fundamentalmente por una alta densidad de puntos en los que se toman decisiones que afectan a la organización de la economía mundial.¹² Esta estructuración económica organiza nuestro espacio natural y urbano y lo condiciona.

Según el pensamiento de Heidegger, actualmente, la imagen del mundo parece corresponder a una nueva filosofía de lo urbano que cuestiona los dualismos entre centro y periferia o alto y bajo, debido a la dinámica de los flujos y redes que invoca un verdadero estruendo de la ciudad en un sentido histórico.¹³ Adentrándonos en la investigación estética del paisaje, el trabajo del sociólogo mexicano Néstor García Canclini, aporta una teoría contemporánea de la globalización realmente interesante. Este sociólogo, afirma, que la globalización conduce a la fragmentación y la recomposición, no a la homogeneización. Esta postura es opuesta a la que mantiene el autor Fredric Jameson.¹⁴ La inversión extranjera y los flujos de capitales fomentan la dispersión geográfica. Algunos ejemplos de esto son el traslado de las fábricas a países extranjeros, la expansión de las redes globales de filiales y subsidiarias, y la expansión de la red de los centros financieros que están vinculados a los mercados globales.¹⁵ La Cámara de Comercio de Chicago, establecida en el año 1848, es el mayor centro de intercambio de finanzas del mundo. El comercio de materias primas y productos agrícolas llevado a cabo, se ha convertido en un gran intercambio global que estructura los mercados mundiales, influenciando en la economía entera. En la obra *Chicago Board of Trade (Cámara de comercio de Chicago)*, de 1997 (fig. 5.1), de Andreas Gursky, se observa este escenario globalizado, con un comportamiento colectivo desconcertante y caótico. La mirada fotográfica de Gursky siempre trata de incorporar la abstracción en la realidad de sus imágenes. Se podría decir que él pinta las escenas de la era global, idea que comparte con los expertos de los medios de comunicación de hoy en día. De hecho, Ulf Poschardt, concibe a Gursky como a un gran pensador de la globalización cultural. Birgit Sonna certifica la gran capacidad del artista alemán para

crear un proyecto a través del cual comprender nuestro mundo actual. Además, Andreas Gursky es considerado como el primer fotógrafo de la globalización, según declara Holger Liebs.¹⁶ Otra obra de Gursky a tener en consideración es *Chicago Mercantile Exchange* (Mercado financiero de Chicago), de 1997 (fig. 5.2).



Fig. 5.2. Andreas Gursky. *Chicago Mercantile Exchange*. 1997. Impresión cromogénica.

En este punto, es importante señalar la expansión geográfica alcanzada por el artista Andreas Gursky desde 1990. Sus actividades circularon desde Düsseldorf hasta los Alpes o Tenerife, completando un itinerario internacional viajando a Hong Kong, El Cairo, New York, Brasilia, Estocolmo, Tokio, Chicago, Atenas, Singapur, París y Los Ángeles. Los espacios locales que simbolizan domingos de ocio han sido reemplazados por las enormes plantas industriales, los hoteles, los edificios de oficinas y los almacenes. Por lo tanto, el mundo que fotografía Gursky en la década de 1990 es una gran tecno-estructura acelerada y global. Dentro de este engranaje, se encuentra el individuo anónimo, caracterizado como un ser minúsculo que transita entre otros muchos.¹⁷ Gursky logra enfatizar la plenitud icónica del mundo global a través de la fotografía. Por otro lado, la tensión generada entre lo micro y lo macro en las composiciones fotográficas de este artista, nos recuerda que el ser humano es consciente de su importancia, y a la vez, es un individuo microscópico operando en el gran drama de la globalización. Asimismo, cuando Gursky amplía sus recorridos fotográficos más allá de Alemania, durante la segunda década de 1980 en adelante, es precisamente cuando este artista comienza a realizar fotografías de gran formato y a manipularlas digitalmente. Esta actitud artística lo sitúa en un contexto de movilidad global. Es entonces cuando sus imágenes comienzan a ser una referencia artística internacional. Por lo tanto, su trabajo adquiere una caracterización posmoderna e internacional, dentro de los márgenes capitalistas de las últimas décadas.¹⁸ Andreas Gursky, Roland Fischer y Thomas Struth enfocan algunos de sus trabajos en la imagen de la ciudad, centrándose en las metrópolis de Tokio, Hong Kong o Shanghái, como síntomas de la globalización

de las imágenes urbanas. Los artistas mencionados, exponen una mirada complementaria a la que han ido desarrollando fotógrafos y artistas japoneses y chinos sobre el paisaje.¹⁹ En cualquier caso, la globalización nos introduce en un desorden planetario, lleno de diferencias, tentado a perseguir la unificación. En este proceso se produce un continuo encuentro y desencuentro entre la diversidad cultural existente.

5.1.1. La homogeneización o la ciudad genérica

Para hablar de la ciudad genérica, prestemos atención al concepto de Bigness (el problema de lo grande), teorizado por el arquitecto Rem Koolhaas, y desarrollado durante el boom económico de la década de 1980. Las megalópolis norteamericanas, que son principalmente ciudades sin centro caracterizadas por una arquitectura extrema, representan este concepto de Bigness.²⁰ Rem Koolhaas expone su manifiesto *The Generic City (La ciudad genérica)*, de 1995, a modo de manual numerado de aforismos interpretables, donde se identifican parámetros comunes en diferentes territorios urbanos posindustriales, independientemente de las distinciones culturales. Este autor no intenta moralizar o descifrar la realidad urbana, sino intensificarla, aceptándola tal y como es para poder informar sobre ella posteriormente.²¹ Koolhaas queda bastante alarmado al percibir el carácter excesivamente genérico de las metrópolis actuales. No obstante, este aspecto formal no es algo nuevo, ya que muchas civilizaciones importantes, como el mundo helenístico, Roma, o las ciudades coloniales españolas, han sido construidas con patrones urbanos genéricos. De hecho, aún nos sorprende constatar la semejanza existente entre las ruinas de una ciudad romana en Leptis Magna, en el desierto de Libia, o en las ruinas de una ciudad romana en Tréveris, en el sur de Alemania.²²

Uno de los aspectos que mejor define la ciudad neutralizada del mundo actual es la cuadrícula urbanística. Esta apreciación modular en la estructura arquitectónica quebranta las peculiaridades específicas de los entornos naturales y sociales. La extrema neutralización llevada a cabo en las ciudades persigue el desarrollo hasta el infinito de la renta capitalista. El espacio, diseñado bajo una racionalidad geométrica, se reduce a unidades abstractas dispuestas para ser compradas y vendidas. La neutralidad de la cuadrícula se percibe tanto en sentido horizontal como en vertical. Consideremos también que el tratamiento neutral aplicado al mundo, conduce a un sentimiento de vacío en el ser humano,²³ ya que éste se siente inscrito en un engranaje comunitario en el que todas las piezas parecen ser la misma.

El trazado urbano de Norteamérica se basa en el esquema cuadrangular por su capacidad de neutralizar el entorno. Se trata de una cuadrícula sin muros, y sin límites, ya que, como expresa Richard Sennett: “La convicción de que la población puede expandir infinitamente los espacios de asentamientos humanos es la primera forma, hablando en términos geográficos, de neutralizar el valor de cualquier espacio determinado.”²⁴ A propósito de esta idea, resulta pertinente señalar otra de sus consideraciones espaciales, al reflexionar sobre la pérdida del centro como otra indicación que nos emplaza en la ciudad neutral. De modo que se establezca una fusión entre la ciudad y la naturaleza en algunos de sus extremos. Esta coexistencia entre lo natural y lo construido, se podría interpretar como un posible dominio de la geometría arquitectónica impuesta de forma racional sobre los ritmos orgánicos de lo natural.²⁵ La ciudad del siglo XX tuvo que aceptar la expansión urbanística producida por el incremento potencial de la población, la inclusión del automóvil en las calles, la proliferación de funciones y servicios, la segregación social, etc. La solución a esta

coyuntura fue homogeneizar el tejido urbano. Durante la década de 1970, con la sociedad del bienestar en auge, se aprecia una completa ausencia de rasgos particulares en las ciudades europeas.²⁶ La dispersión de la población, la producción y el consumo han contribuido a crear una cartografía global, en la que la extensión de lo urbano produce un “indiferentismo espacial”. Las semejanzas morfológicas causan una estandarización formal y funcional entre los diversos territorios metropolitanos, en los que encontramos residencias unifamiliares, igual que contenedores comerciales, de ocio y turísticos. Hablamos pues, de un paisaje secuenciado y repetido que se extiende en todo el área metropolitana.²⁷ Como se apunta anteriormente, esta homogenización del territorio se desarrolla en paralelo a la homogeneización del comportamiento de la sociedad contemporánea. Esta caracterización tan uniforme de las diversas sociedades que constituyen el modelo actual del primer mundo, es un riguroso calco estructural entre culturas, contextualizadas en la era de la globalización.

Según expone el fotógrafo español Dionisio González, en su ensayo *Las horas claras*, de 2012, Theodor W. Adorno reiteraba que estandarizar significa centralizar. Asimismo, arquitectos experimentales como Buckminster Fuller, a mediados del siglo XX, pensaban que con el apoyo de los medios de producción en masa sería posible construir casas autosubsistentes y móviles, contribuyendo estos modelos de vivienda a la singularización, la individualidad y el desarrollo de las libertades individuales; aunque Richard Sennett no tenía la misma opinión al respecto, ya que concebía este modelo urbano como caótico y anárquico.²⁸

El territorio urbano de las últimas décadas, fundamentalmente desde 1990, se ha sometido a un proceso de fragmentación y expansión descontrolado, y el carácter híbrido de este entorno no hace distinción entre ciudad, periferia y campo. Algunos de los calificativos de esta organización espacial, son: megaciudad y ciudad red. Estos entornos poseen una periferia ilimitada extendida en un territorio urbanizado, en el que lo urbano y lo rural se confunde. Por lo tanto, hablamos de un territorio descentralizado y fragmentado, con nuevos centros suburbanos que son los centros comerciales, las oficinas, los parques industriales y los complejos hoteleros. Los edificios de esta metrópoli llegan a ser ciudades aisladas en sí mismos.²⁹

Un aspecto a tener en consideración, es la configuración urbana modular de estos paisajes genéricos, que, percibida desde un punto de vista elevado, evoca una especie de impresión puntillista que abarca todo el ángulo de visión. El artista Edward Burtynsky proyecta este hecho en muchas de sus obras. Algunas de sus fotografías más características al respecto son aquellas que realiza en el norte de Las Vegas: *Suburbs #1, North Las Vegas, Nevada* (*Suburbios n° 1, norte de Las Vegas, Nevada*) (fig. 5.3), *Suburbs #2* (*Suburbios n° 2, norte de Las Vegas, Nevada*) (fig. 5.4), *Industrial Park, North Las Vegas* (*Parque industrial, norte de Las Vegas*) (fig. 5.5), y *Suburbs #3, with quarry, North Las Vegas, Nevada* (*Suburbios n°3, con la cantera, norte de Las Vegas, Nevada*) (fig. 5.6); todas ellas están datadas en 2007. El artista John Davies plantea un enfoque similar con su fotografía *Easington Colliery, County Durham* (*Easington Colliery, condado de Durham*), de 1983 (fig. 5.7). Además, multitud de arterias serpenteantes dialogan con los patrones ortogonales de las viviendas en la ciudad de Los Ángeles, en California, y Burtynsky deja constancia de esto a través de sus obras *Highway #1, Los Angeles* (*Autopista n° 1, Los Ángeles*), de 2003 (fig. 5.8), y *Highway #5, Los Angeles, California*, (*Autopista n° 5, Los Ángeles, California*) (fig. 5.9), de 2009.



Fig. 5.3. Edward Burtynsky. *Suburbs #1, North Las Vegas, Nevada*. 2007. Impresión cromogénica.



Fig. 5.6. Edward Burtynsky. *Suburbs #3, with quarry, North Las Vegas, Nevada*. 2007. Impresión cromogénica.



Fig. 5.7. John Davies. *Easington Colliery, County Durham*. 1983. Impresión en gelatina de plata.



Fig. 5.8. Edward Burtynsky. *Highway #1. Los Angeles, California*. 2003. Impresión cromogénica.

En relación al área de Los Ángeles, un precedente importante es el fotógrafo americano William A. Garnett, con su obra *Plaster and Roofing, Lakewood, California* (*Enlucido y revestimiento, Lakewood, California*), (fig. 5.10), de 1950. Sus fotografías fueron realizadas en Lakewood, una ciudad situada a las afueras del condado de Los Ángeles, en California. Garnett fotografió desde el aire, las diferentes fases de la construcción de unas viviendas producidas en masa tras la II Guerra Mundial, en un área suburbana. La producción en masa de esas casas hizo posible que un gran número de personas pudieran tomar parte del sueño americano de poseer un hogar propio. Las fotografías aéreas de Garnett se pueden equiparar a la pintura expresionista abstracta o a las vistas experimentadas a través de un microscopio. En ocasiones Garnett pilotaba el avión mientras fotografiaba. Este autor ilustró además, el libro *American Aesthetic* (*Estética americana*), de Nathaniel Owings, un libro sobre las prácticas del uso de la tierra. Se podría decir, que el patrón de sus imágenes refleja una subdivisión ornamental, revelándose un diseño específico de la organización del espacio, que conecta con la visión aérea que nos propone Burtynsky en sus fotografías sobre los suburbios. Asimismo, el artista Michael Light expresa la expansión urbanística de la ciudad de Los Ángeles, a través su serie fotográfica *LA Day*, realizada en 2004. Su obra *Highways 5, 10, 60 and 101 Looking West, L. A. River and Downtown Beyond, CA* (*Autopistas 5, 10, 60 y 101 mirando al oeste, el río Los Ángeles y el centro al fondo*) (fig. 5.11), perteneciente a dicha serie, refleja la transformación urbana de la ciudad de Los Ángeles.



Fig. 5.11. Michael Light. *Highways 5, 10, 60 and 101 Looking West, L. A. River and Downtown Beyond, CA*, de la serie *LA Day*. 2004. Pigment print.

Los artistas Alexander Heilner y Jeremy Drummond, también toman conciencia de la alteración del paisaje, y su configuración modular urbana, mediante las fotografías que realizan desde un punto de vista aéreo. En el caso de Jeremy Drummond, se puede señalar su obra *65-Point Plan for Sustainable Living: Arizona, USA* (*65-Point, Plan de vida sostenible: Arizona, EE.UU.*), de 2008 (fig. 5.12). Del mismo modo, son notables las vistas aéreas del fotógrafo Christoph Gielen, quien fotografía desde el aire los estados de Nevada, Arizona, Florida y California, percibiendo una estructura visual con un rigor altamente geométrico. Gielen explora la intersección del arte y las políticas ambientales a través de las infraestructuras fotografiadas, haciendo una selección de los lugares desde el helicóptero. Estos campos antropológicos de dispersión urbana revelan su lógica espacial desde el aire. Esos suburbios, aparentemente monótonos y ecológicamente desastrosos, se convierten en complejos experimentos geográficos que quizás, por todas las ambiciones iniciales, no salieron según lo planeado. Según expone el propio artista Christoph Gielen, hay una pretensión de provocar una reevaluación de nuestro entorno construido, para preguntar qué tipo de desarrollo se puede considerar sostenible.³⁰ Este posicionamiento nos induce a cuestionar el concepto de sostenibilidad global en la actualidad, aplicado a un entorno cada vez más homogéneo.



Fig. 5.12. Jeremy Drummond. *65-Point Plan for Sustainable Living: Arizona, USA*. 2008. Lambda print.

Se podría decir, que a finales del siglo XX, la ciudad quedó completamente transformada en una masa cada vez más homogeneizada, lejos de albergar ningún intento de individualismo en las estructuras urbanas, y por tanto, esta actitud urbanística es asumida por muchos artistas actuales. Prestemos atención por ejemplo a la obra de la fotógrafa estadounidense Mary Mattingly, quien está interesada en la globalización como una de las vías que concierne a nuestro futuro. Según esta artista, es muy posible que la globalización nos conduzca hacia la homogeneización de muchas culturas e ideas. De hecho, el estilo cultural de McDonald, por ejemplo, ya está instalado en todas partes. Mattingly, propone con su obra crear un traje global para vestirnos, y pretende crear hogares que podamos transportar con nosotros mismos. Por lo tanto, si nos

vestimos con elementos que proceden de todo el mundo, estaríamos estableciendo un uniforme global.³¹ Este comportamiento social podría ser interpretado como un registro visual del paisaje actual. De hecho, cabe señalar que a partir de la década de 1990, el paisaje urbano simplificó las reglas del consumo, y quedó manipulado por la marca de la imagen. Por lo tanto, cualquier vinculación del paisaje con el lugar geográfico queda desvanecida, para ser tematizado y reproducido en todo el planeta. Este proceso de reducción y aterritorialización del entorno, es descrito por el geógrafo Francesc Muñoz como “urbanalización”. Este geógrafo, en su publicación *Urbanalización, paisajes comunes, lugares globales*, nos advierte cómo el paisaje queda desvinculado del entorno urbano y natural, para entrar a formar parte de una red global de imágenes. Además, este autor analiza el proceso de esta “urbanalización”, en el que se produce una especialización funcional de los espacios con fines principalmente económicos, una ramificación morfológica del paisaje en islas especializadas, y una tematización axiomática del entorno actual.³²

De acuerdo con las ideas expuestas anteriormente, Silicon Valley, encaja en el perfil urbano que estamos analizando. Está situado en el sur del área de la Bahía de San Francisco, en el norte de California, Estados Unidos. La terminología Silicon Valley fue acuñada por el periodista Don C. Hoefler en 1971, y el término “Sillicon” (silicio) hace referencia a la alta concentración de industrias en la zona. El fotógrafo italiano Gabriele Basilico fotografía Silicon Valley en 2007. Sus obras muestran el fenómeno global de la homogeneización del entorno. Basilico, a través de sus imágenes, consigue reflejar perfectamente la condición del ser humano actual. A raíz de Silicon Valley, podemos hablar de la expresión “lastre cero”. Arlie Russell Hochschild (1997), citado por Zygmunt Bauman (2007), expone la siguiente idea al respecto:

Desde 1997, un nuevo término, “lastre cero”, viene circulando silenciosamente por Silicon Valley, corazón de la revolución informática de los Estados Unidos. Originalmente se aplicaba al movimiento sin rozamiento de un objeto, como un rulemán o una bicicleta. Más tarde fue empleado para referirse a los empleados que, sin importar los incentivos económicos, cambiaban de empleo con total facilidad. En la actualidad se ha convertido en sinónimo de “sin compromisos u obligaciones”. Un empleado informático puede referirse a un colega elogiosamente diciendo que tiene “cero lastre”, vale decir, que está disponible para aceptar tareas extra, responder a situaciones de emergencia, o ser reasignado y reubicado en cualquier momento. Según Po Broston, investigador de la cultura de Silicon Valley: “El lastre cero es lo óptimo. A algunos postulantes les han llegado incluso a preguntar por su ‘coeficiente de lastre’.”³³

Por lo tanto, el hecho de no vivir cerca de Silicon Valley o tener familia a cargo, se concibe como un aspecto negativo, ya que eleva el coeficiente de lastre mencionado, y por consiguiente, reduce las posibilidades de obtener un empleo. Según esta teoría, el perfil del empleado ideal es aquel que no posee lazos, compromisos ni ataduras emocionales duraderas, y que además tampoco se plantea este tipo de vida a largo plazo. El sujeto más apropiado es aquel individuo que está dispuesto a aceptar cualquier cargo, estando igualmente preparado para reorientar de forma instantánea sus tendencias profesionales, y, asumir nuevas prioridades rápidamente³⁴. En esta lógica vital, cabría plantear varias cuestiones. ¿Dónde se emplaza lo personal en este tipo de caracterización humana? Digamos que directamente, no se contempla, se evade, concibiéndose a priori como un indicio negativo. Esto nos lleva a reflexionar sobre los límites entre lo personal y lo profesional. ¿O es que acaso han desaparecido?

5.1.2. El paisaje de la información

Desde una perspectiva postmoderna, el paisaje parece menos un palimpsesto cuyo significados reales o auténticos puedan de algún modo ser recuperados con las técnicas, teorías e ideologías correctas, que un texto parpadeante que aparece en la pantalla del procesador del mundo cuyo significado puede ser creado, ampliado, modificado, elaborado y finalmente destruido simplemente pulsando un botón.³⁵

Esta reflexión complejiza el concepto de paisaje hacia una definición más apropiada en el proceso de la posmodernidad. En el momento histórico actual es posible concebir el paisaje como un cómputo de caracteres digitalizados. En este sentido, es acertado percibir el entorno como un sistema de información, susceptible de ser alterado en cualquier momento con tan sólo presionar una tecla. Esto es un hecho, la sociedad está inscrita en un sistema de información más que en un espacio determinado. Asimismo, el viaje virtual se ha convertido en una constante, y en vez de visitar ciertos lugares personalmente, llegamos a ellos mediante una continua red de imágenes. Por consiguiente, se establece una relación coyuntural entre la proyección de esos lugares en nuestra mente, y la apariencia real de los mismos; alcanzándose en el proceso un cierto grado de información iconográfica de partes del mundo en las que nunca hemos estado. Esta es una idea clave para comprender nuestra relación con el espacio en la actualidad. El área que tienen las imágenes en el mundo global ha aumentado considerablemente, y del mismo modo, estas imágenes ocupan un espacio distinto. Se trata de una heterotopía en el sentido que expone Michel Foucault, es decir, estamos inmersos en una red de relaciones espaciales, en la que los espacios poseen diversos significados en la ciudad contemporánea. Lo que se está produciendo, es una ampliación del universo de las imágenes, extendiéndose más allá de nuestra experiencia corporal.³⁶ La propia creación fotográfica, es una extensión de imágenes que nos muestra paisajes inexplorados físicamente por el ser humano, y por lo tanto, desconocidos antes de ser fotografiados. Ésta, es la sensación que subyace al percibir muchas de las fotografías aéreas de Edward Burtynsky, Andreas Gursky, y muchos otros fotógrafos actuales. Al mismo tiempo, la creación digital de imágenes nos aporta nuevas visiones de paisajes que no existen realmente, más que en la realidad del archivo fotográfico digital. Este es el caso de las creativas composiciones del fotógrafo Andreas Gursky.

La era digital implica una vida abstracta e informatizada, en la que difícilmente los individuos se plantean compartir experiencias. Por el contrario, escogen quedarse en casa, reclusos por las nuevas tecnologías. La naturaleza tecnológica de este entorno propulsa la desociabilización, quedando excluidas las relaciones humanas tangibles y el mundo sensible que las contextualiza.³⁷ Virtualidad e instantaneidad definen un contexto histórico marcadamente efímero, percibido a través de las imágenes sincrónicas del presente, fragmentadas e irrepresentables en sí mismas. El mundo global contribuye a crear una concepción volatizada del entorno, difícil de forjar y visualizar. Existe una desmultiplicación perceptiva sin fin, que nos introduce en el paisaje actual, mediático, cósmico e incluso psíquico. El urgente circuito urbano translúcido, nos orienta hacia un entorno post-tecnológico, en el que todo el espacio habitable parece haberse convertido en una superposición de transparencias con retóricas múltiples. Estamos hablando de nuevas tipologías que coexisten con los fluidos electrónicos presentes. En este sentido, se podría concebir el paisaje de manera artificiosa, como un enjambre de redes culturales, cuya superficie o piel digital se está renovando continuamente. Lo que está sucediendo es una verdadera transformación del concepto de paisaje. Las nuevas tecnologías, apelan por una potencia formal inscrita en paisajes

virtuales, poniéndose en valor la poética de lo efímero.³⁸ Lo fugaz se disocia de lo estable en favor del flujo cambiante. Todas estas ideas se intensifican aún más mediante el pensamiento del historiador y filósofo Ignasi Solà-Morales, quien nos explica que experimentamos una cultura mediática en la que las distancias son cada vez más cortas. La reproducción y circulación de imágenes produce este efecto. Por lo tanto, éstas dejan de pertenecer a un lugar concreto, y por el contrario, fluyen de manera ininterrumpida. De este modo, surge una nueva categoría de paisajes caracterizados por su ateritorialidad, paisajes independizados del lugar. Estos espacios quedan reducidos sólo a su capa de información más superficial e inmediata, su imagen.³⁹ ¿Podríamos relacionar los flujos de información del paisaje y su carácter intangible, con la fluidez y transparencias de los lienzos de Jackson Pollock? En ambos casos, estaríamos hablando de la fluidez de la imagen, aunque si nos referimos a la pintura de Pollock, la presencia material de la obra le confiere una unicidad irremplazable.

Al respecto de este argumento, mencionemos la publicación *Of liquid cities and celestial abattoirs* (*De ciudades líquidas y mataderos celestes*), del artista Frank Rodick. Este libro recoge las imágenes de un artista que fotografía lo invisible, transeúntes que deambulan en un entorno líquido, en el que el inconsciente florece a través de imágenes subliminales. Las imágenes de Rodick resultan esenciales para comprender la desmaterialización del espacio actual. De hecho, la conectividad de asentamientos urbanos mediante redes espaciales se está transformando rápidamente, debido al empleo de la tecnología de la información.⁴⁰ Los espacios fluctúan entre la dilatada corriente de información advertida en el paisaje. ¿Estamos hablando de un entorno caduco? ¿O se trata del mismo paisaje fluctuando continuamente por las diferentes capas espacio-temporales de nuestra existencia? La corriente de la experiencia urbana nos envuelve, contribuyendo paradójicamente a la invisibilidad del paisaje.

La película *Chungking Express*, de 1994, dirigida por Wong Kar-Wai, muestra la caducidad de las cosas, así como nubes y aviones recorriendo la ciudad. Los elementos que aparecen nos hablan de la temporalidad del espacio, y nos presentan la ciudad como un lugar de tránsito, definido por su carácter efímero y temporal. Los espacios están determinados por situaciones continuamente cambiantes, por lo que la atención se centra fundamentalmente en lo trivial y lo superficial.⁴¹ ¿Qué es realmente aquello que vemos? ¿Es aquello que elegimos ver o lo que nos permiten? En este sentido, la fotografía juega un papel importante, ya que es la intermediaria de la información visual que recibimos. Al respecto de esta idea, se podría reflexionar sobre la capacidad tecnológica de la fotografía para alterar aquello que vemos. La diseñadora gráfica holandesa Zilla Van Den Born, realizó una manipulación fotográfica para representar un simulacro de vacaciones. De hecho, logra incluso engañar a su familia publicando esas fotos manipuladas en las redes sociales, y realizando videoconferencias en decorados. En su libro *Sjezus Zeg*, la autora reflexiona sobre cómo afecta la influencia de la tecnología en nuestra percepción del mundo.⁴²

En la prensa especializada existe un escepticismo sobre si se puede confiar en lo que uno ve, y se especula sobre la muerte de la fotografía. Esta actitud es adoptada por ciertos escritores que se preocupan por la pérdida de lo real.⁴³ De hecho, el teórico y urbanista francés Paul Virilio, concibe la megalópolis global del siglo XXI como una “metaciudad virtual”. Según este autor, se trata de una inmensa red de comunicaciones, en la que todo parece confundirse en un continuo flujo de imágenes generadas en un eterno presente, que parece haber eliminado los centros, los tiempos y las memorias.⁴⁴ Atendiendo a las estimaciones de periodista español Ignacio Ramonet, durante las últimas décadas se ha producido más información que durante los 5.000 años anteriores,

y un solo ejemplar de la edición dominical del New York Times, contiene más información que aquella que consumía una persona culta del siglo XIX a lo largo de toda su vida. Se podría decir, que en la sociedad de la información existe un alto porcentaje de datos que realmente no deseamos.⁴⁵ Las nuevas “ciudades de la información” son espacios comunicativos, basados en el tráfico de datos. El arquitecto holandés Winy Maas, observa que la cantidad de información que produce nuestra ciudad, es tal, que es necesario un diseñador para coordinarla, organizarla y representarla; teniendo que utilizar para conseguirlo mapas, documentos genealógicos y estadísticos. De acuerdo con el postulado de este arquitecto, la redefinición de la información no debería estar sólo en manos de políticos o tecnócratas, sino además en manos de agentes culturales y artísticos, ya que la compilación de datos posee una cualidad visual que desemboca en paisajes informativos. Asimismo, Jean Baudrillard declara, que la realidad es asesinada, debido a la reconstrucción del mundo producida por la actualización de datos e información que sustituye a nuestros actos. El paisaje de datos que reemplaza a la experiencia real, es una pura simulación. Según piensa Baudrillard, demasiada información es perjudicial, ya que puede destruir el significado y el sentido propio de las cosas. Por otro lado, Ignasi Solà-Morales, en su artículo *Mediaciones en la arquitectura y en el paisaje urbano*, de 1999, afirma que los acontecimientos sólo existen si son transmitidos o comunicados, ya que sólo si son transportados y distribuidos, pueden existir social y culturalmente. De hecho, aquello que caracteriza a los espacios físicos de las metrópolis actuales, son las infraestructuras de conexión y transporte. Solà-Morales sugiere que los nuevos modos de representación de la actitud urbana contemporánea, han de expresar la discontinuidad, la inmaterialidad y la intangibilidad de la experiencia espacial. En este estilo de vida, la vida pública y privada se distancia cada vez más de los espacios físicos arquitectónicos y urbanos, para introducirse en sistemas de comunicación social discontinuos, expansivos y virtuales.⁴⁶ Aquello que estamos indagando es un nuevo entorno fenomenológico, es decir, hablamos de un paisaje somático, que nos sitúa en un nuevo plano perceptivo dinámico y vivencial, en el que se pone en relación la intimidad del observador con el mundo externo representado.⁴⁷

Remitiéndonos de nuevo a Paul Virilio, nuestra realidad sensible es el resultado de todas nuestras percepciones fundidas en una representación instantánea. Gracias a los ordenadores, es posible estructurar la información, por ejemplo, mediante las bases de datos. Además, los modelos visuales reinventados pueden llegar a contener más información de la que nuestra visión puede percibir. Podemos apuntar dos películas que han abordado el tema de la realidad virtual: *Until the End of the World (Hasta el fin del mundo)*, de Wim Wenders, y *The Lawnmower Man (El cortador de césped)*, basada en una historia de Stephen King. Ambas producciones reflejan la popularización de la tecnología avanzada. En cualquier caso, estamos asistiendo a una comunidad virtual, en la que la naturaleza podría estar siendo reemplazada por una nueva realidad. En este caso, como apunta el crítico estadounidense Michael Sorkin, los diseñadores tendrán cada vez más poder para dar forma a la realidad suplantada. Este autor se cuestiona si realmente seremos capaces de controlar esta situación. Participar en la ciudad electrónica del siglo XXI, significa tener registradas todas y cada una de las actividades vitales, disponibles para un sistema de gobierno invisible y una infinita red de conexiones.⁴⁸ Manuel Castells, profesor de sociología y urbanismo en la University of California, Berkeley, analiza la relación entre el urbanismo y las nuevas tecnologías en su libro *The Informational City: Economic Restructuring and Urban Development (La ciudad de la información: reestructuración económica y desarrollo urbano)*. El propio autor expresa la siguiente idea:

El hecho de que las nuevas tecnologías se centran en el procesamiento de información afecta a largo plazo a la relación entre la esfera de los símbolos socio-culturales y la base productiva de la sociedad. La información se basa en la cultura, y el procesamiento de la información es, de hecho, la manipulación de los símbolos sobre la base del conocimiento existente... Si el procesamiento de la información se convierte en el elemento clave de las nuevas fuerzas productivas, la capacidad simbólica de la sociedad en sí misma, tanto colectiva como individualmente, está estrechamente ligada a su proceso de desarrollo.⁴⁹

A raíz de lo expuesto anteriormente, tiene sentido hablar de un paisaje mental, que es aquel desarrollado en un contexto electrónico e informatizado. En este sentido, las formas de pensamiento podrían llegar a reemplazar a la propia experiencia fáctica, llegando a concebirse la naturaleza como un complejo sistema de fractales. Al mismo tiempo, mientras el imaginario de un ordenador se complejiza cada vez más, persiguiendo una resolución fotográfica, el sentido de la imagen como discurso podría disminuir.⁵⁰

Sin embargo, la fotografía del siglo XXI, busca más que nunca implantar un discurso más allá de las capas de información de la imagen, aunque en ocasiones el perfeccionamiento técnico podría distraernos de la trama discursiva intrínseca. Cabría decir que la percepción virtual está conducida por un perfeccionamiento técnico que no es imprescindible, aunque acostumbre a creerse que sí lo es. Comprendamos el paisaje a través de las imágenes, pero no mediante un infinito perfeccionamiento de éstas. ¿Se podría decir que ese perfeccionamiento visual ya está implantado en el paisaje real? A través de las fotografías de Andreas Gursky, percibimos la naturaleza tecnológica y virtual de los espacios. Pensemos, por ejemplo, en su obra *PCF, Paris*, de 2003 (fig. 5.13). ¿Acaso esta obra nos quiere transmitir la lógica de un algoritmo indescifrable para el ojo humano?

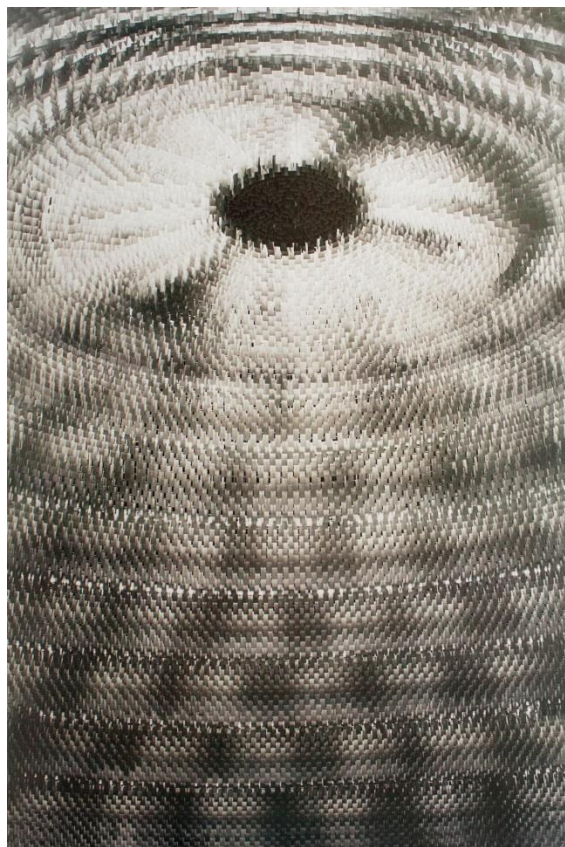


Fig. 5.13. Andreas Gursky. *PCF, Paris*. 2003. Impresión cromogénica.

5.2. Crecimiento y sostenibilidad

Uno de los mayores desafíos del siglo XXI es la demografía. En 1900 la población mundial rondaba los 1.500 millones de habitantes, y en 1993, la cifra se elevó a unos 5.000 millones de personas. Aunque se esté intentando regular la situación, se prevé que a mediados del siglo XXI existirá una población de entre unos diez y doce mil millones de personas. Esta subida demográfica tan intensa, significa desafiar al subdesarrollo, el aumento de la demanda de energía, y los procesos de urbanización.⁵¹ Cabría preguntarse si habrá hogares suficientes entonces. De hecho, durante las próximas décadas se espera que la población de las zonas urbanas en las regiones menos desarrolladas se incremente, e incluso dupliquen su tamaño para el año 2030. En 1950, una tercera parte de la población del mundo vivía en ciudades. Para el año 2006, la demografía se había incrementado, llegando a vivir en el medio urbano la mitad de la población mundial. Se estima que para el año 2050, cerca de dos tercios de la población habitará en áreas urbanas. En China, existe un gran movimiento de habitantes trasladándose de los interiores rurales a las ciudades en la zona este. El crecimiento más rápido se produce en las ciudades de economía más débil, y sólo cuatro de las alrededor de veinte megaciudades existentes, se encuentran en países altamente industrializados. El mayor crecimiento poblacional se produce en áreas urbanas de regiones menos desarrolladas, en las que viven sobre un 85% de personas. En el Sub-Sahara africano la población urbana crece más de un 5% al año. De este modo, muchas personas viven en una situación insalubre, sin las condiciones adecuadas de un hogar.⁵²

Asimismo, la ciudad de Bombay, en la India, se ha convertido en un punto estratégico del desarrollo industrial para la instalación de nuevas fábricas. El crecimiento urbano e industrial tan acelerado, ha provocado la emisión de grandes cantidades de productos residuales nocivos en la atmósfera. Consecuentemente, el aire ha quedado contaminado, afectando a la salud y el bienestar de las personas, y causando daños en la vegetación y la fauna, lo que disminuye los escasos recursos naturales necesarios para el desarrollo económico a largo plazo. La bióloga Pepa Gisbert Aguilar expone que es paradójico pensar en un crecimiento continuo, en un contexto planetario con recursos limitados, y propone el decrecimiento como opción. Esta actitud, implica desprenderse de un modo de vida erróneo e incompatible con el planeta, para intentar encontrar nuevas formas de socialización y de organización social y económica. Por otro lado, el matemático Nicholas Georgescu-Roegen, afirmaba que el crecimiento no es la solución a los problemas económicos, pero sí es la raíz de los problemas ambientales.⁵³

La construcción a gran escala ha alterado rápidamente el paisaje urbano de las ciudades asiáticas. Tras la II Guerra Mundial, la destrucción masiva de Japón exige una reconstrucción acelerada y adaptada a las nuevas exigencias de rápido desarrollo económico, sobre todo para contener las amenazas de la Guerra Fría.⁵⁴ El filósofo y economista del decrecimiento Serge Latouche, apunta que el ritmo de crecimiento económico mundial actual es insostenible, así como lo es el deterioro y la falta de recursos en el planeta. Este autor fue invitado al Colegio Mayor Larraona de Pamplona, por el colectivo “Dale Vuelta-Bira Beste Aldera”, para impartir una conferencia titulada *El decrecimiento, ¿una alternativa al capitalismo?* Este movimiento “decrecentista” defiende la sobriedad en la vida y la preservación de los recursos naturales antes de que se agoten.⁵⁵ Hemos marcado sustancialmente el planeta con nuestras acciones y nuestras decisiones. Ahora, cabría preguntarse cuál es el tamaño de esa huella. En este sentido, resulta apropiado hablar de sostenibilidad, y de cómo las poblaciones no sostenibles son

aquellas que poseen una huella más extensa que la propia superficie terrestre disponible.

También es oportuno preguntarse si las viviendas inteligentes contribuyen a la sostenibilidad del planeta. En el año 2006, más de cien hogares con tecnología inteligente fueron construidos en Seúl, Corea del Sur, y se planean otros 30.000. En esas viviendas se controla digitalmente la purificación del aire, el consumo de electricidad, y los mensajes de video. De acuerdo con The Intelligent Building Group, un edificio inteligente es aquel que proporciona un medioambiente efectivo, responsable y sostenible para que los individuos y las organizaciones puedan cumplir sus objetivos. El proyecto denominado *House of the Future* (*La casa del futuro*) (fig. 5.14), ha investigado las implicaciones de los cambios medioambientales, sociales, y de las fuentes de energía en el diseño de la vivienda futura. Un mayor uso de la luz natural, la ventilación natural, y los sistemas de enfriamiento también naturales, pueden ser incorporados de manera rentable en muchos edificios. El calentamiento solar del agua, la energía fotovoltaica, las turbinas eólicas, y los sistemas de energía geotérmicos, pueden ser incorporados para utilizar los recursos tales como el sol y el viento con la intención de producir energía limpia. También se están hallando formas de recolectar la lluvia y reducir el consumo de agua.⁵⁶ Todos estos discursos, se introducen en numerosos proyectos fotográficos actuales de manera notable. Los artistas, interesados en la sostenibilidad, llevan a la práctica propuestas de creación, proyectando nuevas formas de percibir y de abordar el desarrollo urbano. Así pues, al tomar parte en estas propuestas artísticas, asistimos a un diálogo global que incumbe a toda la humanidad.



Fig. 5.14. *House of the future*. Diseño realizado por Arup Associates.

La sostenibilidad está latente en la creación y en la educación. Así pues, resulta relevante mencionar a Kate Palmer Albers, profesora de arte en la University of Arizona, en Tucson, donde imparte docencia sobre la historia y la teoría de la fotografía contemporánea. Palmer Albers ha abordado proyectos que versan en torno al paisaje, e investiga la producción fotográfica a través de los medios sociales. A través de obras como por ejemplo, *Uncertain Histories: Accumulation, Inaccessibility, and Doubt in Contemporary Photography* (*Historias inciertas: la acumulación, la inaccesibilidad y la duda en la fotografía contemporánea*), la autora demuestra su inquietud por la intersección de la fotografía, la tecnología de localización geográfica y el paisaje. En su actividad investigadora y docente se refleja una notoria contribución a la teoría de la fotografía contemporánea, y proyecta una actitud comprometida al indagar en cuestiones relativas a las nuevas tecnologías y circunstancias que albergan el medioambiente actual. En 2014, se desarrolló un coloquio entre la profesora Palmer Albers y Anne Noble, artista y profesora de arte en la Massey University, en Wellington, Nueva Zelanda. En este encuentro, ambas indagaron en el concepto de lo sublime ecológico, y en las nuevas confluencias medioambientales. Anne Noble, interesada en cómo la fotografía configura nuestro entendimiento de los lugares que conocemos y habitamos, ha estado investigando y fotografiando en la Antártida desde 2001,⁵⁷ y concibe este lugar como una naturaleza salvaje, y un área inhabitada libre de cualquier huella humana. Explorar esos espacios vírgenes, puede haberla conducido a tomar conciencia de cómo evoluciona nuestra relación con la naturaleza. ¿Posee el artista la necesidad de encontrar paisajes inalterados por el hombre y de congelarlos en el tiempo a través de la fotografía? La búsqueda de lo inexplorado se podría considerar como un comportamiento protector, ante la continua amenaza que sufre el entorno actual. Entendamos pues, la creación de nuevos paisajes, como una respuesta preventiva a la continua modificación paisajística producida por la acción humana, así como una renovación conceptual y estética del espacio.

Una de las pretensiones del fotógrafo Edward Burtynsky, es hacer que la gente contribuya en el gran debate sobre la sostenibilidad. En 2005, cuando Burtynsky ganó el premio TED (Technology, Entertainment, Design), expresó sus principales deseos, siendo uno de ellos el siguiente: que su trabajo persuadiera a millones de personas para que participaran en una conversación global sobre la sostenibilidad. En pos de conseguirlo, habló a la gente sobre una organización sin ánimo de lucro llamada “WorldChanging.com”, situada en Seattle, WA, que comprende una red global de periodistas independientes, diseñadores y pensadores. Burtynsky destaca el carácter positivo de esta organización, siendo el artista uno de los tres miembros de la junta directiva, junto con Alex Steffen y Paul Fleming. Además, Edward Burtynsky donó algunas de sus fotografías para intentar aumentar la conciencia acerca de esta organización. Este artista, desea también incentivar a los niños, para que éstos inventen ideas sostenibles. Su conciencia hacia la sostenibilidad ambiental es tal, que en su propia web existen diversos enlaces a organizaciones medioambientales.⁵⁸

5.2.1. Renovación urbana

Dos grandes acontecimientos marcaron decisivamente la vida social del siglo XIX en el territorio europeo: la revolución demográfica, y el desplazamiento de las grandes masas de población de las zonas rurales a las ciudades. A lo largo del siglo XX, estos hechos se han amplificado vigorosamente hacia el resto del mundo. Según estimaciones de las Naciones Unidas, el número de habitantes de las áreas desarrolladas, pasó de 637 millones en 1920, a 1.194 millones en 1980. Asimismo, la población de las zonas subdesarrolladas, pasó de 1.187 millones en 1920, a 3.125 millones en 1980. El desplazamiento del campo a la ciudad prolifera, principalmente, a partir de 1950, produciéndose un monumental crecimiento en las urbes (fig. 5.15). Se estima, que en la década de 1980, más del 40% de la población mundial ya vivía en ciudades. Destaca el hecho de que a comienzos de la década de 1990, las ciudades más grandes a nivel mundial, con más de diez millones de habitantes cada una, estaban situadas en América y en Asia. Nos referimos a Nueva York, Los Ángeles, Sao Paulo, México D.F., Buenos Aires, Río de Janeiro, Tokio, Shanghái, Pekín, Osaka, Seúl, Calcuta y Bombay. Sao Paulo, por ejemplo, pasó de ser un pequeño pueblo de 60.000 habitantes en el año 1890, a tener dos millones de habitantes en 1950; casi trece millones en 1980, y unos veinte millones de habitantes a principios del siglo XXI. Este crecimiento tan acelerado es el resultado del traslado del campo a la ciudad, producido por la incapacidad de las zonas rurales para proporcionar los bienes de consumo a una población en constante aumento.⁵⁹ Es interesante comprender cómo esta idea es expuesta en la creación fotográfica de diversos artistas actuales, en cuyas imágenes, el emplazamiento geográfico seleccionado coincide con las ciudades anunciadas anteriormente.

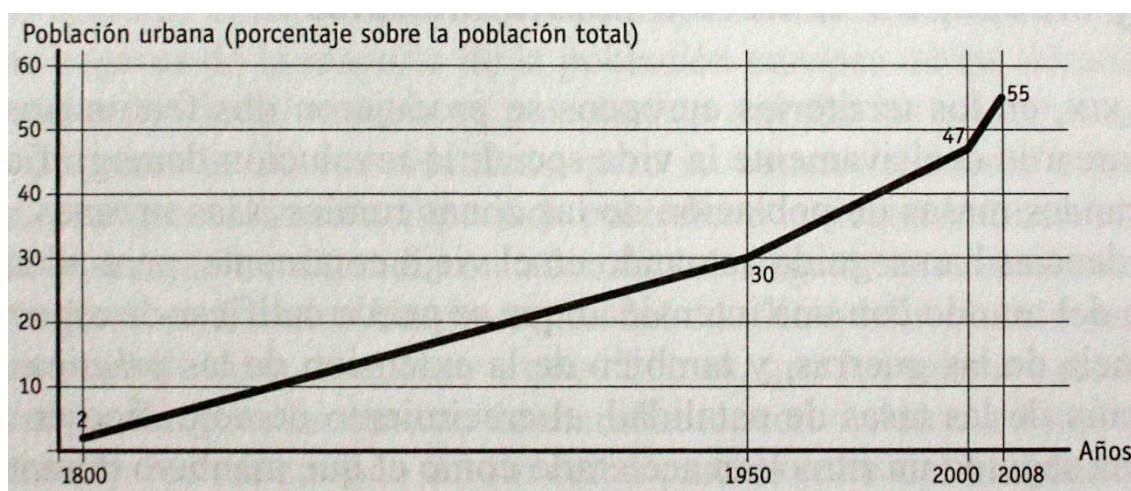


Fig. 5.15. Mapa sobre la evolución de la población urbana mundial, 1800-2008.

La estadística anterior nos muestra que el mundo ha cambiado drásticamente en las últimas décadas, y todavía seguirá cambiando más y más rápido. Por lo tanto, según afirma el séptimo secretario general de la ONU, Kofi Annan, asistimos a un gran desafío, en cuanto a cómo podemos sustentar la vida en la tierra con las actuales tasas de producción, consumo, y con la disminución de los recursos naturales y el crecimiento tan acelerado de la población. Asimismo, el crecimiento es definido a través de la obra de los 450 fotógrafos nominados para la tercera edición del Prix Pictet, el premio global de fotografía y sostenibilidad. Además, las habilidades técnicas y compositivas entran en juego para crear un diverso caleidoscopio de imágenes, donde la fotografía conjuga

aspectos documentales y plásticos en la creación de la misma. La fotografía *Officer, Victoria*, de 2003 (fig. 5.16), del artista Paul Dunn, perteneciente a su serie *Imagined Communities* (*Comunidades imaginadas*), simboliza una clara llamada de atención. En dicha imagen se exclama “Come and see how we’ve grown” (Ven y observa cómo hemos crecido). Esta fotografía muestra la silueta de un hombre en un cartel que anuncia un nuevo enclave suburbano situado fuera de Melbourne, en Australia. En este contexto, el crecimiento resulta emocionante y positivo para los futuros residentes. Dos años después del colapso de los hermanos Lehman, la compañía global de servicios financieros de los Estados Unidos fundada en 1850, se formalizó una reunión para debatir la paradoja del crecimiento. Este coloquio, llamado *The Paradox of Growth* (*La paradoja del crecimiento*), fue desarrollado por: Stephan Chambers, director del MBA (Master of Business Administration), en la Saïd Business School, en la University of Oxford; el profesor David King, director de la Smith School of Enterprise and the Environment, en la University of Oxford; Christine Loh Kung-wai, miembro del consejo legislativo de Hong Kong; el historiador Francis Pike; la secretaria del Department for International Development, Minouche Shafik; y Leo Johnson, socio de PricewaterhouseCoopers, Sustainability & Climate Change.⁶⁰ Este encuentro fue llevado a cabo por una gran causa: reflexionar sobre la influencia del crecimiento poblacional en nuestras vidas. Sería necesario proyectar nuevas ideas al respecto, y en este sentido, la fotografía puede jugar un papel protagonista.



Fig. 5.16. Paul Dunn. *Officer, Victoria*, Australia, de la serie *Imagined Communities*. 2003. Fotografía.

Es fundamental tomar conciencia de la renovación urbana contemporánea. La inmigración seguirá teniendo una gran fuerza en la vida estadounidense. Según estimaciones de las Naciones Unidas, dos millones de personas al año se desplazarán de las naciones más pobres a las más desarrolladas en las próximas décadas, y más de la mitad de ellos irán a Estados Unidos, el destino preferido para los inmigrantes cualificados. En el año 2000, según la Organization for Economic Co-operation and Development (una asociación de treinta países democráticos, de libre mercado) Estados Unidos fue el hogar de doce millones y medio de inmigrantes cualificados. Un nuevo

paisaje podría surgir, uno que se asemeje a la red de ciudades pequeñas características de la América del siglo XIX. La extensión de tierra de la nación es lo suficientemente grande para hacer frente a este crecimiento, existiendo al mismo tiempo espacios abiertos y terrenos cultivados. En otras naciones avanzadas, como Japón, Alemania, Corea del Sur o Singapur, donde la vivienda se ha vuelto cara y densa, el índice de natalidad ha caído, en parte debido al alto coste de la vida. Por lo tanto, preservar los suburbios puede ser crucial para la vitalidad demográfica de Estados Unidos. Un estudio realizado en 2009, por la Brookings Institution, reveló que entre 1998 y 2006 los trabajos se desplazaron del centro a la periferia, en 95 de cada 98 regiones metropolitanas centrales, por ejemplo, de Dallas a Los Ángeles pasando por Chicago y Seattle. Walter Siembab, consultor de planificación, denomina el proceso de creación de entornos de trabajo sostenibles en la periferia urbana “Smart sprawl” (expansión inteligente). Siguiendo el ritmo de crecimiento de la población, la nación necesita ofertar 125.000 puestos de trabajo al mes, según estimaciones de la New America Foundation. Sin un crecimiento económico sólido, y con una población en continua expansión, el país tendrá que enfrentarse a una disminución masiva de los niveles de vida. Asimismo, los empresarios, las pequeñas empresas, y los trabajadores autónomos, serán cada vez más frecuentes. Entre 1980 y el año 2000, el número de trabajadores autónomos se expandió deliberadamente. En este contexto, habrá más trabajadores que vivirán en un medioambiente económico como el de Hollywood o Silicon Valley, en el que el cambio de trabajo es algo cotidiano.⁶¹ Las circunstancias espaciales condicionan el estilo de vida profesional y personal del individuo. En este sentido, podríamos afirmar que, la renovación urbana implica una reformulación antropológica sobre nuestra actuación e interrelación con el entorno.

Urban Renewal (Renovación urbana) (fig. 5.17 y 5.18) es el nombre de una de las series fotográficas que pertenece al proyecto *China* de Edward Burtynsky. La población de China ha aumentado su tamaño considerablemente desde 1950 hasta la actualidad. Estimaciones recientes apuntan que debido al desarrollo económico y a la anexión de las zonas rurales periféricas, la población urbana de China seguirá aumentando en los próximos lustros. Durante las décadas de 1960 y 1970, China impuso límites estrictos en la migración para controlar los estándares en las ciudades. Sin embargo, desde los últimos años, China ha estado experimentando la mayor migración del campo a la ciudad de la historia.⁶² De hecho, según afirma Patricia Ballamingie, profesora del departamento de geografía en la Carleton University, en Ottawa, Ontario (Canadá), la migración rural-urbana en China se ha intensificado en los últimos años, sobre todo en ciudades como Shanghái y Pekín. El *Homo sapiens* se está convirtiendo en una especie cada vez más urbanizada. El movimiento poblacional de un sistema de vida rural con una huella ecológica relativamente pequeña, que va hacia uno en el que la huella es considerablemente más grande, promueve un sistema ecológico y social precario. El gran desafío está en cómo proporcionar alojamiento, alimento y trabajo a la nueva población urbana. El ser humano y el medioambiente pagan un precio muy alto debido a la gran potencia económica global que constituye China, y las fotografías de Edward Burtynsky documentan este hecho, y además, advierten de que el individuo toma parte de los paisajes manufacturados, para demostrar su fuerza, aunque en el proceso se sacrifiquen cosas. Empleamos paisajes alterados para acoger al mundo, pero en el proceso nos descuidamos a nosotros mismos.⁶³



Fig. 5.17. Edward Burtynsky. *Urban Renewal #4, Old City Overview, Shanghai*. 2004. Impresión cromogénica.



Fig. 5.18. Edward Burtynsky. *Urban Renewal #5, City Overview, From Top of Military Hospital, Shanghai*. 2004.

Según afirma Edward Burtynsky, la gran migración por trabajo comenzó fundamentalmente en China, de inicio con la fabricación de zapatos. De hecho, Nike fue una de las primeras compañías que necesitó un gran mecanismo de mano obra. Esto lo sabemos, a pesar de que al artista no le fue fácil entrar en compañías internacionales para fotografiarlas, ya que los permisos requeridos por compañías como Nike y Adidas, no eran fáciles de conseguir.⁶⁴ Habría que considerar también, que China está empleando la producción tecnológica más moderna. El desplazamiento poblacional implica una reorganización espacial. En este sentido, estamos hablando de una reestructuración urbana, antropológica y física del entorno colectivo.

El artista Andreas Gursky, también es consciente de esta alteración paisajística, y refleja esta idea en sus fotografías. *Jumeirah Palm*, de 2008 (fig. 5.19), retrata un patrón modular de viviendas dispuestas en franjas horizontales.



Fig. 5.19. Andreas Gursky. *Jumeirah Palm*. 2008. Impresión cromogénica.

Jumeirah Palm, es una fotografía aérea de una península artificial del Golfo Pérsico, en la Costa de Dubái. La península, iniciada en 2001, ocupa un área de cinco kilómetros cuadrados. Esta construcción está considerada como uno de los proyectos de ingeniería más ambiciosos de nuestro tiempo, y ha sido apodada como la octava maravilla del mundo. Gursky capta el detalle de las masas a través de una rigurosa composición manipulada digitalmente. El artista alemán, consciente de las posibilidades que ofrece, hace uso del procesamiento electrónico para llevar a cabo la creación de su imagen. Este procedimiento le permite enfatizar los elementos formales de dicha imagen, comprendiéndola más allá de cualquier límite fáctico. Por consiguiente, se nos presenta una configuración paisajística reformulada, dominada por un patrón abstracto. Este tipo de obras nos hacen reflexionar sobre cómo modelamos el entorno y cómo lo percibimos. De hecho, la especie humana lucha continuamente por imponer estructuras, físicas y teóricas, alterando los modelos paisajísticos ya existentes. Gursky, a través de la fotografía, explora la trascendente evolución de las formas de organización económica en los micro-mundos de supervivencia humana. En cualquier caso, el trabajo de este fotógrafo conjuga abstracción y representación en un nivel metafórico, coexistiendo en sus imágenes, piezas itinerantes que interactúan como las piezas de un rompecabezas enfrentadas a la totalidad del mundo.

El engranaje del paisaje contemporáneo es una proyección continua de los aspectos sociales, funcionales y de sostenibilidad ambiental; un proceso de urbanización que modifica radicalmente la urbe, y en ocasiones, minimiza los valores patrimoniales, ambientales, estéticos, y simbólicos del paisaje, quedando éste empobrecido y banalizado.⁶⁵ No obstante, la creciente urbanización del mundo simboliza la hipermodernidad, la época de las megalópolis y las hiperciudades tecnológicas, en las que millones de individuos están conectados mediante los más avanzados sistemas de comunicación.

En la lógica posmoderna, existe en la fotografía, una noción contemporánea de la emancipación de lo sublime, que relega en lo real al urbanismo fragmentado y desordenado, dirigiendo nuestra mirada más allá de nuestros límites perceptivos. Andreas Gursky, amplía nuestra visión, extrayendo en sus fotografías la esencia del mundo contemporáneo. Sus obras son un fiel testimonio del turismo, la economía de mercado, la industrialización, la evolución del transporte y la depredación del territorio, simbolizando el área suburbana la manifestación más pura del paisaje actual. De hecho, es en los suburbios donde se modifica la estructura del territorio a través de la máquina, quedando una ciudad disgregada dominada solamente desde la carretera.⁶⁶ En cualquier caso, de lo que se trata, es de comprender las lógicas internas del paisaje, no de juzgarlo, ya que es infructuoso querer juzgar lo que forma parte de lo humano-social.

En el entorno actual, el proceso de urbanización consiste en definir cómo se forja la relación de espacio y tiempo, y tendríamos que ver dentro de qué sistemas sociales se constituye esta relación y cuáles son sus efectos. Por lo tanto, la estética urbana varía según las políticas sociales establecidas. Así pues, la permanente acumulación de capital, producirá estructuras bastante distintas a las logradas bajo un régimen que persiga un sistema emancipador, igualitario y sensibilizado ecológicamente.⁶⁷ Todo está relacionado, y todo debe estarlo. El punto de inflexión se halla en el diálogo que el ser humano mantiene con su entorno. La fotografía contemporánea de paisaje, es un puente de comunicación y conocimiento que nos introduce en las dinámicas de poder imperantes. ¿Podría estar la fotografía dándonos las claves para encontrar el sistema urbano más apropiado en un mundo que evoluciona sin previo aviso?

La superpoblación y la migración son temas dominantes, que pueden traer como consecuencia la codicia, la contaminación, los residuos, y las condiciones inhumanas de vida y trabajo. La expansión de los pueblos y ciudades de todo el mundo ha propiciado la aparición de los tugurios, los barrios de chabolas y favelas, que sirven de inspiración para muchos fotógrafos. Según algunos pronósticos de la ONU, se augura que para el año 2030, unos dos mil millones de personas vivirán en la pobreza. Uno de los ejemplos más conocidos al respecto, es el de las favelas de Río de Janeiro.

El artista Julio Bittencourt, nacido en Brasil, dirige el objetivo de su cámara hacia las ventanas de un bloque de favelas, estableciendo un diálogo voyeurista con los residentes que habitan allí. Su serie *In a window of Prestes Maia 911 bldg* (*Desde una ventana del edificio Prestes Maia 911*) (fig. 5.20 y 5.21), desarrollada entre 2006 y 2008, retrata bloques de favelas de color ceniza ubicados en el corazón de Sao Paulo, Brasil. Por otro lado, la artista Claudia Jaguaribe, añade un tono romántico a estas favelas, empleando métodos digitales para potenciar el cromatismo de sus fotografías. Son significativas sus tomas aéreas realizadas desde un helicóptero, a través de las cuales descubrimos la escala y la proximidad física de los alrededores.⁶⁸ Señalemos su obra *Menina na Laje* (*Niña en la azotea*) (fig. 5.22), perteneciente a la serie *Rio de Janeiro* de 2010.



Fig. 5.20. Julio Bittencourt. *Prestes Maia 47*, de la serie *In a window of Prestes Maia 911 bldg*. 2006-2008. Impresión cromogénica.



Fig. 5.21. Julio Bittencourt. Serie *In a window of Prestes Maia 911 bldg*. 2006-2008. Impresión cromogénica.

El fotógrafo Robert Dawson, también aborda el tema de las favelas de Río de Janeiro. Señalemos su obra *Favela, Rio de Janeiro, Brazil*, perteneciente a su serie *The Global Water Project* (fig. 5.23), de 2007.

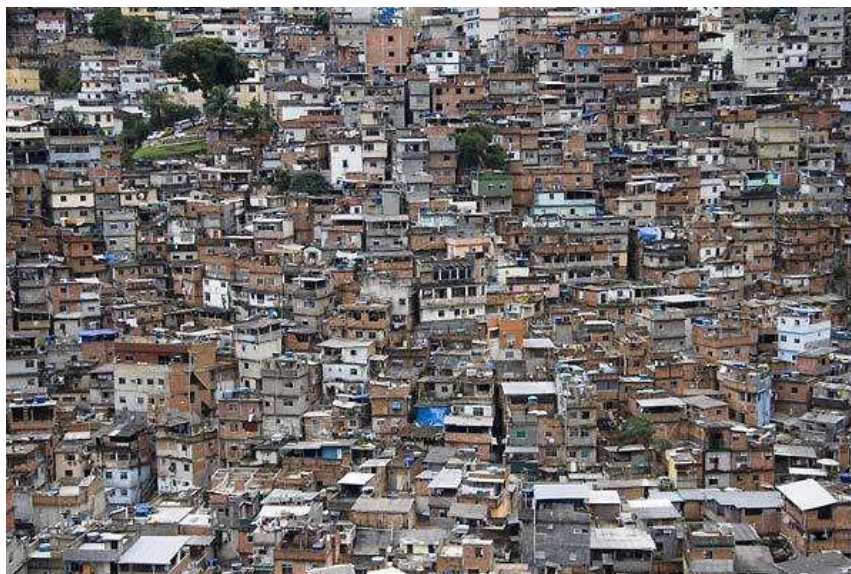


Fig. 5.23. Robert Dawson. *Favela, Rio de Janeiro, Brazil*, de la serie *The Global Water Project*. 2007. Fotografía.

Estas fotografías de las favelas, nos revelan un modo de vida del hombre actual, idea que expresa, a través de su extensa producción fotográfica, el artista español Dionisio González. La arquitectura no planeada, conformada por asentamientos irregulares exentos de cualquier lógica estructural en Brasil, llega a ser un aspecto sorpresivo e impactante para González, algo que le lleva a reflexionar sobre el significado y la funcionalidad de dichas arquitecturas. Este artista aborda el concepto habitacional más allá de las funciones convencionales asociadas a la vida humana. Uno de los objetivos, es proyectar alternativas para intentar evitar las fisuras sociales entre los habitantes. Asimismo, sus imágenes podrían interpretarse como una recuperación de valores estéticos y urbanos. En su exposición *Around (Alrededor)*, desarrollada en Sevilla, en 2013, el artista reflexiona sobre los modos de habitar la ciudad actual. Sus fotografías son propuestas arquitectónicas que pretenden dar soluciones al problema de la sostenibilidad. En sus paisajes, alterados digitalmente, Dionisio González conecta, a modo de engranaje, distintas tomas fotográficas para crear una única realidad. Este proceso fotográfico aspira a ser una búsqueda de modos de vida vernáculos, en la que el fotógrafo recupera lugares en peligro de extinción y sensibles a las especulaciones económicas. Estos enclaves geográficos a los que nos referimos, son entornos heterogéneos que deben ser preservados, ya que no sólo nos ofrecen posibilidades de vida distintas a las convencionales, sino que además son capaces de establecer fórmulas naturales de convivencia con el ecosistema. Señalemos por ejemplo, su obra *Buraco Quente II* (fig. 5.24), de 2005.



Fig. 5.24. Dionisio González. *Buraco Quente II*. 2005. Fotografía siliconada sobre metacrilato.

Dionisio González nos habla de su proceso de creación digital, en una entrevista realizada para la revista *Zoom International*, en 2007. Sus fotografías llegan a ser propuestas arquitectónicas que derivan en alternativas urbanas, surgidas de una compleja intervención digital. El artista emplea el procedimiento de creación digital como si de una intervención arquitectónica se tratase, y concibe sus obras como propuestas urbanísticas, posibles alternativas a la destrucción de las favelas. El photoshop y otros programas le permiten abordar una serie de alteraciones en el espacio de manera virtual. Tanto en su serie *Favelas*, como en *Situ-acciones*, el artista siente el deseo de intervenir la arquitectura in situ. Le mueve una inquietud por planificar y proyectar en términos físicos, y estas ideas influyen en la concepción de sus proyectos. González idea módulos habitacionales que distribuye y organiza en la imagen, atendiendo a condiciones espaciales concretas. Su inquietud intervencionista avanza además hacia otros caminos de expresión, que derivan en prototipos tridimensionales. El propio artista expresa que estos prototipos que genera se adaptan a la perfección a esos “otros espacios”, denominados *heterotopías* en términos de Foucault, creados por no-arquitectos. Es esa definición de no-arquitectura la que emplea como modelo.”⁶⁹

Otra iniciativa sostenible a tener en consideración es el proyecto *Masdar* iniciado en 2008. Se trata de una ciudad en fase de construcción, acuñada como la primera ciudad sostenible del mundo, y diseñada e ideada por el arquitecto británico Norman Foster & Partners. Esta ciudad ecológica está situada en el Emirato Árabe de Abu Dabi, uno de los mayores productores de petróleo del mundo. Este proyecto a gran escala, implica la inversión de unos veinte millones de dólares sólo en la primera fase de construcción. Según los estudios realizados, *Masdar* será la primera ciudad libre de carbono y de residuos, y podrá albergar a unas 100.000 personas. Además, se prevé que la población no residirá a más de unos doscientos metros del transporte público, el cual consistirá en un sistema de vehículos eléctricos dirigidos mediante inteligencia digital. La energía será producida a partir del sol, y el agua será suministrada a través de una planta gestionada con energía solar y que desaliniza el agua de mar. Nuestras exigencias urbanas futuras podrían verse cubiertas por este pionero modelo de ciudad, que ante todo, busca mejorar el paisaje actual y nuestra relación con él. Los arquitectos se inspiran en la arquitectura tradicional al estilo del Golfo, y construyen edificios de bajo consumo energético y aire acondicionado natural que procede de torres eólicas. Se estima que este proyecto, planificado con gran precisión, estará finalizado en 2016, y las

probabilidades de éxito de esta iniciativa urbana son altas. No obstante, existen precedentes de querer construir este tipo de ecociudad, como por ejemplo el Proyecto *Venus* de Jacque Fresco en Florida, o también la iniciativa *Arcosanti*. El laboratorio urbano *Arcosanti*, creado en el desierto de Arizona por el arquitecto italiano Paolo Soleru, es un municipio basado en el concepto de “arcología”, un término que fusiona la arquitectura y la ecología. Iniciado en 1970, actualmente aún permanece en desarrollo. Lo que pretendía ser un entorno ecológico de preservación ambiental y ahorro energético, se ha visto invadido por la expansión suburbana de Phoenix.⁷⁰ Estas propuestas de regeneración urbana llevan consigo la aceptación de nuevas conductas sociales y medioambientales, persiguiéndose una renovación e innovación en la relación que el individuo establece con su entorno.

El profesor Herbert Girardet, cofundador del World Future Council (Consejo Mundial del Futuro), enfoca sus esfuerzos en escribir y filmar el impacto humano sobre el medioambiente. Durante años, Girardet se ha centrado en el desafío del desarrollo urbano sostenible. Entre sus numerosas publicaciones, encontramos su artículo *Regenerative Cities* (*Ciudades regenerativas*), publicado en 2011 por el World Future Council. Girardet, apunta que a principios del siglo XXI, la humanidad está convirtiéndose en una especie predominantemente urbana, representando este proceso histórico un cambio sistémico crucial en la relación entre el ser humano y la naturaleza. En este sentido, las ciudades son definidas por la concentración de actividades económicas así como por la intensa interacción humana. Por consiguiente, las huellas humanas en el paisaje pueden llegar a ser más grandes que las propias ciudades. Así pues, en un mundo que está siendo urbanizado, las ciudades necesitan adoptar un sistema de energía renovable e implicarse en la restauración de los ecosistemas dañados. Los cambios necesarios para crear ciudades regenerativas, requieren una planificación a largo plazo y determinadas elecciones estratégicas. En varios países, se han establecido “Urban Regeneration Associations” (Asociaciones de regeneración urbana), para afrontar problemas como la desindustrialización, la despoblación, la congestión del tráfico, la infraestructura obsoleta y otros temas relacionados. El concepto “Regenerative Cities” (*Ciudades regenerativas*), pretende ir más allá y abordar la relación entre las ciudades y su interior. De este modo, nuevas oportunidades en el ámbito financiero, tecnológico y político, serán posibles. Girardet, sostiene que el horizonte de ecología urbana debería ampliarse e incluir a todos los territorios involucrados en el mantenimiento de los sistemas urbanos. Este autor apuesta por el desarrollo de estrategias políticas, financieras y técnicas que restablezcan una relación reparadora entre las ciudades y los ecosistemas. Los pueblos y ciudades necesitan el sustento de su población y esto requiere poner en marcha sistemas económicos y ecológicos. Herbert Girardet hace referencia al libro *The Isolated State* (*El estado aislado*), del economista alemán del siglo XIX Johann Heinrich von Thünen, en el cual se describe el modo en que los asentamientos humanos, en ausencia de los principales medios de transporte, están sistemáticamente vinculados al paisaje que los rodea mediante diversos modos de cultivo. Girardet emplea el término “Agrópolis” (fig. 5.25), para referirse a este tradicional sistema de asentamiento. Todo esto cambió con la Revolución Industrial, y el término “Petrópolis” (fig. 5.26) sería entonces el que definiría a la ciudad. Actualmente, el funcionamiento de la ciudad está fundamentado en las inyecciones masivas de combustibles fósiles no renovables. Asimismo, el actual proceso de expansión urbana, además de propiciar una masiva concentración de actividades industriales en los centros urbanos, ha hecho posible el transporte de cualquier tipo de material y producto manufacturado, sin importar las distancias geográficas. En este sentido, la ciudad es concebida como un centro de movilización,

producción y consumo a nivel global. En los países emergentes, la urbanización está estrechamente asociada al empleo de combustibles fósiles y al impacto en los incluso más lejanos ecosistemas. El rápido crecimiento de ciudades como Dubái, con su colosal aeropuerto, con el récord mundial de rascacielos, o las islas artificiales y los suburbios desérticos de baja densidad, es el ejemplo más reciente y sorprendente de urbanización. En cualquier caso, el desafío para el individuo del siglo XXI, es afrontar los impactos medioambientales de la vida urbana moderna, antes de que lleguen a socavar la salud de nuestro planeta.⁷¹

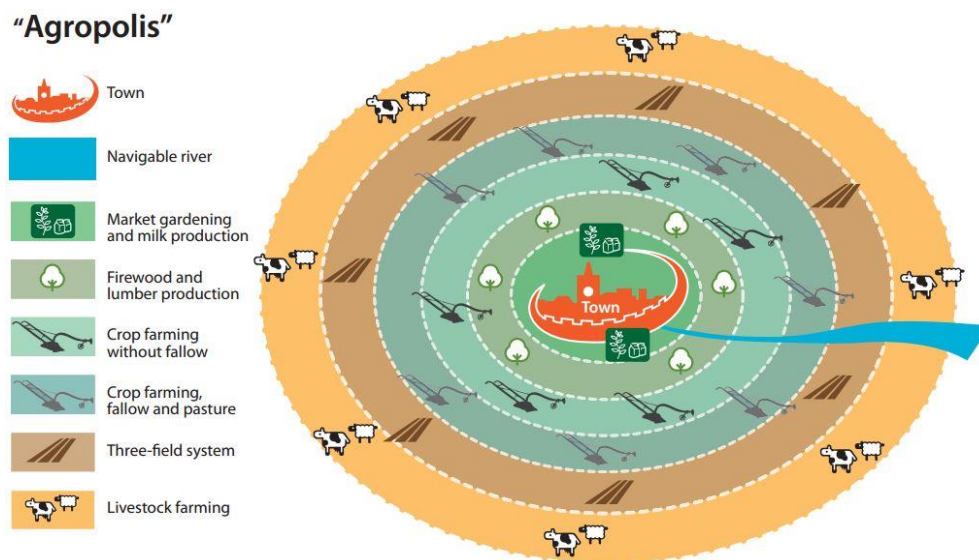


Fig. 5.25. Herbert Girardet & Rick Lawrence. "Agropolis".

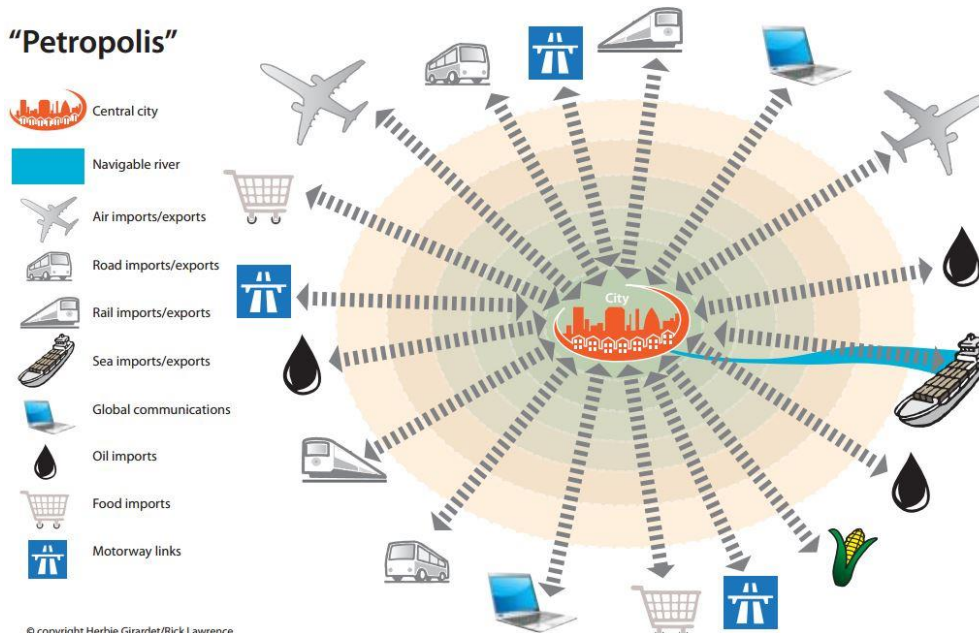


Fig. 5.26. Herbert Girardet & Rick Lawrence. "Petropolis".

En el siglo XXI, el término "Petropólís" ha trascendido hacia el concepto "Ecópolis" (fig. 5.27), siendo uno de los principales objetivos crear estructuras espaciales que satisfagan las necesidades de los ciudadanos, asegurando además su

adaptación económica y ecológica en esos lugares. Al hablar de “Ecópolis”, estamos haciendo referencia a un modelo de ciudad regenerada económica y ecológicamente. En la actualidad, la creación y mantenimiento de este tipo de ciudades es un desafío, ya que va más allá de las iniciativas políticas estrictamente urbanas, e implica la restauración de la tierra, los bosques y los ecosistemas acuáticos que han sido dañados por la demanda de recursos urbanos. Además, Herbert Girardet cree que es importante que los países colaboren y actúen juntos, para lograr llevar a cabo la política necesaria en el proceso de regeneración urbana, así como para el desarrollo de ciudades que sean solares y de transporte sostenible,⁷² entre otras estrategias de renovación urbanística. Éste, es un proceso de aprendizaje en el que las ciudades de todo el mundo, deben intercambiar experiencia e información como para detectar las mejores políticas y prácticas que dicha regeneración urbanística necesita.

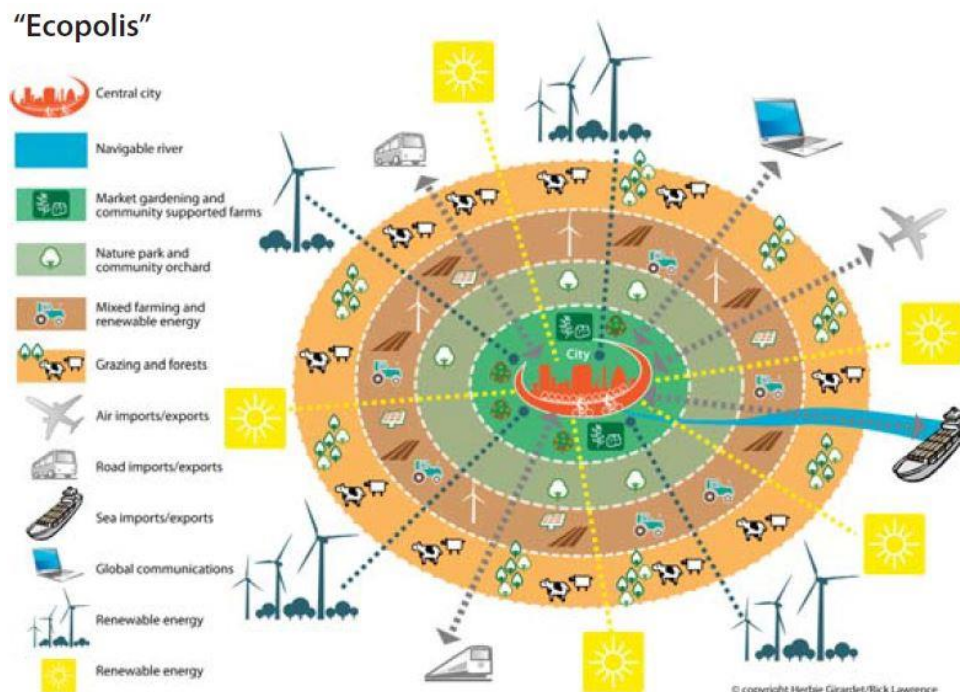


Fig. 5.27. Herbert Girardet & Rick Lawrence. “Ecópolis”.

Combatir las minas urbanas producidas por la desproporcionada acumulación de residuos, podría ser uno de los objetivos de esta regeneración. La apropiación del espacio, para emplearlo como un lugar de almacenaje, es un hecho en la sociedad actual. Acumulamos, destruimos y volvemos a acumular, construyendo un nuevo orden que será destruido en el futuro. Este ciclo es una constante vital. Al mismo tiempo, el almacenamiento puede dañar seriamente el medioambiente, por la relación de materiales tóxicos. No obstante, el depósito de residuos atrae la mirada de Edward Burtynsky, quién toma conciencia del riesgo que supone la concentración de barriles de petróleo al aire libre. Bajo esta premisa realizará obras como por ejemplo, *Densified Oil Filters #1, Hamilton, Ontario, Canada* (Filtros de petróleo densificados n°1, Hamilton, Ontario, Canadá), datada en 1997 (fig. 5.28). El fotógrafo John Pfahl, también aborda el amontonamiento residual en sus obras, idea expresada en sus imágenes *Commingled Waste Pile, Lackawanna County Recycling Center, Scranton, Pennsylvania* (Pila de residuos mezclados, centro de reciclaje del condado de Lackawanna, Scranton, Pensilvania) (fig. 5.29), y *#2 Bundle Pile, Salvage Yard, Connecticut* (Paquetes amontonados, Salvage Yard, Connecticut) (fig. 5.30).



Fig. 5.28. Edward Burtynsky. *Densified Oil Filters #1*. Hamilton, Ontario, Canada. 1997. Impresión cromogénica.



Fig. 5.29. John Pfahl. *Commingled Waste Pile* Lackawanna County Recycling Center, Scranton Pennsylvania. Mayo, 1994. Impresión cromogénica.



Fig. 5.30. John Pfahl. *#2 Bundle Pile*, Salvage Yard, Connecticut. Junio, 1996. Impresión cromogénica.

5.3. Naturaleza secundaria

Ya no se trata de la naturaleza prístina, sino de aquella que ha sido humanizada. Según el pensamiento del antropólogo social y cultural de la Universidad Nacional Australiana, John Carty, lo que tenemos en el medioambiente es el coste de la evolución. Actualmente, el entorno natural se encuentra en un estado de desorden. El científico alemán Hans Joachim Schellnhuber, director del Potsdam Institute for Climate Impact Research, postula, que el paisaje no puede seguir concibiéndose como algo independiente de la humanidad, sino como un entorno que nosotros mismos hemos creado. El profesor Schellnhuber afirma además, que necesitamos repensar todo nuestro sistema de energía desde el principio, para poder lograr un cambio real. Según expresa "Nuestro metabolismo industrial necesita ser repensado."⁷³ Este autor, cree que si de repente se parase la emisión de gases de efecto invernadero, el nivel del mar ya estaría bastante elevado. No obstante, si continuamos quemando petróleo, como probablemente seguirá sucediendo, el nivel del mar continuará elevándose durante un periodo de tiempo mucho más prolongado. Hans Joachim Schellnhuber, realiza la siguiente declaración en una entrevista:

(...) Existen dos factores que hacen que el cambio climático causado por el hombre sea tan excepcional. En primer lugar, la velocidad del cambio es completamente incomparable: los acontecimientos que una vez tuvieron lugar durante decenas de miles de años ahora están sucediendo en el periodo de sólo cien años. El segundo factor es la gente. Ya sea en el Oetz Valley, o en Tasmania, las personas que alguna vez emigraron por los cambios medioambientales eran pequeños grupos de cazadores recolectores. Ellos eran nómadas, como en Gascuña, donde todavía se pueden ver las pinturas rupestres. Fue un cambio muy gradual. Actualmente hemos desarrollado una infraestructura que no podemos extender por más tiempo. (...) Estamos entrando en un mundo en el que los recursos están desapareciendo, los paisajes se están disipando, y las condiciones medioambientales son cada vez más duras, y al mismo tiempo, tenemos la tasa más alta de crecimiento poblacional de la historia. La brecha está creciendo mucho. Si la población mundial fuera más pequeña, estaríamos en una situación mejor para hacer frente a los paisajes que se van disipando, aunque también podríamos reclamar nuevos territorios. No obstante, hay aspectos que van contracorriente, algo de lo que mucha gente todavía no es consciente. Por ejemplo, los deltas de los ríos fértiles podrían desaparecer, el Nilo y el Ganges podrían obstruirse. En el peor de los casos, esto significaría que no habría más espacio para cientos de millones de personas.⁷⁴

Según estima Hans Joachim Schellnhuber, áreas enteras que han sido cultivadas por el hombre, desaparecerán, y predice grandes sequías en el sur de España. De hecho, la zona de Almería está completamente seca. Aunque también existen otros lugares de condiciones desérticas similares, como el área de Monegros en Aragón, cerca de Zaragoza. Debemos pensar, que las consecuencias del calentamiento global no revierten solamente en la transformación del paisaje, sino en el modo de vida del ser humano, que también está cambiando estrepitosamente.⁷⁵ Al mismo tiempo, el hombre es el principal responsable de todo este proceso de cambios que estamos experimentando. Con el inicio de la Revolución Industrial, la humanidad comenzó un experimento climático global, y hasta ahora no hemos comenzado a ser conscientes de sus efectos. La quema de combustibles fósiles, o los cambios agresivos en los usos del suelo, son factores que han propiciado el aumento del dióxido de carbono y del metano en la atmósfera, dos gases de efecto invernadero que intervienen en el calentamiento global del planeta. Durante

los últimos ciento cincuenta años, la temperatura de la superficie terrestre se ha elevado considerablemente, siendo aún más notable este hecho en las últimas décadas.⁷⁶ No podemos dejar de mencionar aquí la reciente polémica de la fractura hidráulica (también conocida como “fracking”), que consiste en la inyección a gran profundidad de un gran volumen de agua con aditivos químicos y arena, con el fin de fracturar las pizarras o esquistos que contienen gas natural. Esta práctica supone una gran alteración del espacio, desestructura la superficie terrestre, y daña el ecosistema, por lo que representa una amenaza para las actividades tradicionales del territorio.

El geólogo y paleontólogo Reinhold Leinfelder, expresa su turbación sobre las condiciones de vida actuales, durante unas jornadas en la Haus der Kulturen der Welt, en Berlín, junto a filósofos, investigadores, músicos y cineastas:

Más del 90% de todo el crecimiento de plantas, por ejemplo, tiene actualmente lugar en sistemas dirigidos o fuertemente influenciados por la acción humana. El 90% de toda la biomasa, de todos los seres vivos, es originada por el hombre o por sus animales domésticos. Y más de tres cuartas partes de la superficie terrestre libre de hielo ya no están en su estado original, sino en forma de paisajes originados directa o indirectamente por el hombre.

(...)

La novedad en todo esto es que por primera vez estamos entendiendo hasta qué punto somos parte inseparable del sistema. Ya no sirven los viejos parámetros de oposición entre la naturaleza pura y buena por un lado, y la acción destructiva del hombre por otra, ese planteamiento está trasnochado. Lo que buscamos es definir conceptos, y un proceso de comprensión que supere ese dualismo y que a su vez, nos permita reformular soluciones a los problemas que nos encontremos.⁷⁷

El arquitecto Rem Koolhaas, presentó una conferencia llamada *La naturaleza es pasado*, en la que admitió que el viejo concepto de naturaleza prístina ha quedado obsoleto, subrayando la idea de que las dinámicas de actuación deben apostar por un nuevo equilibrio planetario y una gestión energética más eficiente. Esto es posible mediante el desarrollo de una cultura global, impulsada por las nuevas tecnologías. En cualquier caso, de lo que se trata es de encontrar soluciones globales, a través de la convergencia de las diversas ciencias, para poder alcanzar un entendimiento completo de la estructura de vida actual. Pensemos, por tanto, en la articulación de un plan de trabajo interdisciplinar, uniendo esfuerzos a nivel planetario. Según plantea Reinhold Leinfelder, para que se produzca un cambio real es necesario que pase mucho tiempo, y asimilar una conciencia crítica que nos permita reflexionar sobre la existencia humana y la relación que ésta establece con su entorno. Asimismo, las grandes redes y bases de datos auguran un nuevo pensamiento.⁷⁸ Tenemos que redirigirnos hacia un espíritu optimista, capaz de extraer aspectos positivos de toda esa gran máquina tecnológica que poseemos en la actualidad, y, que puede contribuir a la modificación acertada del paisaje.

Por otro lado, el historiador medioambientalista Richard White, escribiendo sobre la naturaleza en su ensayo *Are You an Environmentalist or Do You Work for a Living?* (*¿Eres un medioambientalista o trabajas para vivir?*), realiza la siguiente declaración:

La mayoría de la gente pasa su vida en el trabajo, y los largos siglos de labor humana han dejado marcas indelebles en la naturaleza. De polo a polo, pastores, agricultores, cazadores y trabajadores industriales han influido profundamente en el mundo natural, por lo que prácticamente ningún lugar está libre de la huella del

trabajo del ser humano. El trabajo que ha modificado la naturaleza, ha producido al mismo tiempo gran parte de nuestro conocimiento sobre la misma. Los humanos han conocido la naturaleza cavando en la tierra, plantando semillas y cosechando. Asimismo, la han conocido sintiendo calor y frío, sudando mientras subían colinas, y hundiéndose en el barro. Han conocido la naturaleza moldeando la madera y la piedra, viviendo con los animales, criándolos, y matándolos (...) La mayoría de los ambientalistas desprecian y desconfían de aquellos que más han trabajado en la naturaleza. Los ecologistas han llegado a asociar el trabajo – particularmente el trabajo físico pesado, el trabajo del obrero – con la degradación medioambiental (...) Esta desconfianza en el trabajo, sobre todo del duro trabajo físico, contribuye a una mayor tendencia a definir a los humanos como seres que permanecen fuera de la naturaleza, y contribuye además a enmarcar los asuntos medioambientales de forma en que debemos elegir entre los seres humanos y la naturaleza.⁷⁹

Según apunta Richard White, la naturaleza queda humanizada tras la intervención del ser humano en ella, y la relación establecida conduce a un entendimiento más profundo del sistema natural, sin eludir la inevitable alteración que se produce en el proceso de esta relación. No obstante, según expresa este autor, muchos medioambientalistas muestran desconfianza en la actividad humana sobre la tierra, ya que se tiende a relacionar este hecho con la degradación del paisaje. Por consiguiente, este pensamiento nos lleva a enmarcar al individuo como a un ente independiente del entorno natural, que se constituye por separado. Este planteamiento, podría introducirnos en la siguiente cuestión: ¿qué queremos preservar, la comodidad humana o la naturaleza? Realmente, no debería ser cuestión de elección sino de conjunción. El reto está en aglutinar ambos elementos, individuo y naturaleza, preservando la integridad de ambos para encontrar el camino correcto para continuar. En las últimas décadas, multitud de fotógrafos se han involucrado en este diálogo, percibiendo e interpretando la relación del ser humano con la naturaleza. Edward Burtynsky, al igual que Terry Evans, Martina Shenal, Mark Klett, John Pfahl, o Dana Fritz, entre otros fotógrafos, reproducen en sus obras la acción del ser humano en la naturaleza, y a través de sus imágenes, desarrollan un entendimiento del mundo natural que trasciende las fronteras del puro documentalismo.

En las siguientes líneas trataremos de hacer una reflexión a través de la fotografía, pues las propuestas más actuales nos revelan el rol del ser humano en la naturaleza, subrayando cómo ha contribuido el individuo a la constitución del mundo natural, del que forma parte de manera ineluctable. De hecho, no debemos soslayar que hace más de un siglo, concretamente en 1855, el Jefe Seattle de la tribu Suwamish, expresó: “La tierra no pertenece al hombre; es el hombre el que pertenece a la tierra”, y también, añadió: “El hombre no tejió el tejido de la vida; él es simplemente uno de sus hilos. Todo lo que hiciera al tejido, lo hará a sí mismo”.⁸⁰ Estas palabras, reveladoras en sí mismas, son sólo un breve extracto de la carta completa que el Jefe Seattle escribió al presidente de los Estados Unidos Franklin Pierce, cuando éste, le propuso comprarle los territorios del noroeste de los Estados Unidos (el estado de Washington en la actualidad). Realmente, resulta esencial prestar atención a las palabras de este Jefe nativo americano, ya que el individuo del siglo XXI sigue pensando en la tierra como un espacio del que apropiarse para extraer un beneficio económico y/o político. No obstante, ciertamente, el hombre pertenece a la tierra, y todo lo que hace en ella revierte sobre sí mismo con una fuerza de impacto similar.

Ante esta situación, cabe plantearse la puesta en marcha de un plan de actuación, que nos ayude a interpretar y rediseñar la naturaleza secundaria que está siendo creada. Numerosos medioambientalistas y artistas, impulsados por esta actitud, se suman a esta iniciativa y demuestran una participación activa mediante el desarrollo de sus proyectos. Señalemos al fotógrafo medioambientalista Gary Braasch, quien analiza, a través de sus imágenes, ese impacto ambiental que sufre la naturaleza. Braasch, ha escrito el libro *Earth Under Fire: How Global Warming is Changing the World* (*Tierra bajo el fuego: cómo el calentamiento global está cambiando el mundo*), publicado en 2007, y además forma parte del proyecto *World View of Global Warming* (*Cosmovisión del calentamiento global*), una iniciativa de la Blue Earth Alliance, en Seattle. Braasch ha fotografiado la naturaleza durante más de cuarenta años, conjugando ciencia y arte en el dramatismo de sus fotografías (fig. 5.31 y 5.32). Asimismo, ha recibido el Premio Ansel Adams, y en 2010 fue nombrado por la revista *Outdoor Photography*, como uno de los cuarenta fotógrafos de naturaleza más influyentes. En junio de 2013, tuvo lugar una exposición de sus fotografías, denominada *Climate Change in Our World* (*El cambio climático en nuestro mundo*), en el Boston Museum of Science.

Por otro lado, la artista canaria Irene Sanfiel Zireja, quien pretende proyectar en su obra las consecuencias del consumo sobre el medioambiente, fue distinguida por la Agencia Europea del Medioambiente, en reconocimiento a su fotografía *The Waste Coast* (*La basura de la costa*) (fig. 5.33), realizada en El Cotillo, en Fuerteventura. Esta obra formó parte de la exposición titulada *The Waste Coast*. La artista pretende activar las conciencias, para promover el cambio en una sociedad en la que la basura invade la naturaleza de forma cada vez más intensa. Irene Sanfiel Zireja, realizó fotografías, atraída por una gran estructura metálica de escombros en la playa de Fuerteventura, en una zona donde suelen ir a parar muchos residuos. La implicación de la artista la llevó a vivir un año en Ghana, un país del oeste de África, cuya costa plagada de desechos le impactó, decidiendo trabajar allí en colaboración con artistas plásticos y músicos sobre el problema en cuestión.⁸¹



Fig. 5.33. Irene Sanfiel Zireja. *The Waste Coast*. 2013. Fotografía.

La exploración de la naturaleza y la representación de la misma, requiere una reconsideración histórica de la gestión de la tierra, y un estudio transversal de la misma. Consideremos pues, que las fotografías del paisaje alterado por el hombre, son una gran fuente de conocimiento del mundo natural, cuya atracción y repulsión, convergen en una relación estética y política. La explotación comercial de la naturaleza subyace en el discurso de las fotografías del artista Wout Berger, en su serie *Ruigoord*, de 2002 (fig. 5.34). Estas imágenes, reflejan la gran extensión de tierra que fue cubierta para pulir la expansión urbana acomodada y los proyectos de construcción futuros. Además, para prevenir la erosión, la arena suelta fue vigorosamente sembrada, y ahora allí hay una expansión de maleza y flores salvajes comunes. Las fotografías de Berger, ofrecen una visión íntima de esa tierra provisional, en la que se percibe un sedimento gris que encubre el terreno como la ceniza de un volcán. Por lo que, resulta raro pensar que en ese medioambiente alterado pueda sobrevivir alguna planta.⁸²



Fig. 5.34. Wout Berger. *Ruigoord 3*, de la serie *Ruigoord*. 2002. Impresión cromogénica.

En las décadas recientes, se han verificado asuntos que conciernen al cambio medioambiental y a las políticas del medioambiente. Existen ejemplos sobresalientes de obras que cuestionan los usos de la tierra, como es el caso del proyecto fotográfico *Desert Cantos* (*Cantos del desierto*), del artista Richard Misrach, desarrollado entre 1979 y 1999, en el que el autor investiga el mal uso del desierto de Nevada. También es motivo de consideración, la gran exploración de la tierra que realiza la fotógrafa británica Fay Godwin mediante sus indagaciones teóricas y su extensa producción fotográfica. Destaquemos su libro *Our Forbidden Land* (*Nuestra tierra prohibida*), de 1990⁸³. También habría que considerar su publicación *Landmarks* (*Puntos de referencia*), de 2001, que incluye un trabajo fotográfico de Godwin sobre el paisaje urbano y rural (fig. 5.35 y 5.36). De hecho, son muchos los ejemplos de artistas que exploran lugares para indagar en su historia personal y social específica a través de la

fotografía. Asimismo, es apropiado decir que todas estas imágenes expresan la nueva ecología en la que nos encontramos en el umbral del siglo XXI, es decir, una nueva naturaleza en la que los significados sociales están cambiando todo el tiempo.

La intervención humana en el paisaje conforma también el discurso de la artista Martina Shenal. En este sentido, hagamos referencia a su serie *Secondary Nature* (*Naturaleza secundaria*) (fig. 5.37 y 5.38). Con el título de este proyecto, la artista pretende establecer paralelismos entre diferentes conceptos de naturaleza, haciendo referencia a la primera naturaleza, siguiendo las leyes del instinto natural, y a una segunda naturaleza definida por comportamientos culturales aprendidos. De algún modo, Shenal está buscando un paisaje idealizado a través de sus imágenes. Sus fotografías manifiestan la manipulación de la naturaleza, y al mismo tiempo, simbolizan una transformación y construcción de su propia versión de realidad.



Fig. 5.37. Martina Shenal. *Secondary Nature* (Exposición). Workspace Gallery, Lincoln, Nebraska (USA). 2012.



Fig. 5.38. Martina Shenal. *Suizenji Garden (Fuji-san)*, Kumamoto Prefecture, de la serie *Secondary Nature*. 2012. Impresión en inyección de tinta.

En una conversación mantenida con Martina Shenal el 2 de noviembre de 2012, en Lincoln, Nebraska, la artista reiteraba su interés por fotografiar la huella humana en el paisaje, lo que nos introduce en el discurso del paisaje alterado por el hombre. Además, según ella, la fragilidad del ser humano y de la naturaleza, es una idea arraigada en muchos proyectos fotográficos actuales, a través de los cuales percibimos la condición del medioambiente actual.

Por otro lado, también es destacable el trabajo de la artista estadounidense Terry Evans, quien ha desarrollado, desde el aire y a pie, una extensa producción fotográfica relatando diversos discursos sobre la pradera. La irrigación y la extracción de la tierra, los campos inundados, los pantanos secos, o puntos estratégicos de bombas, son algunos de los temas capturados en sus imágenes. Tras mudarse a Chicago en 1994, Evans encontró unas 19.000 hectáreas de terreno en los alrededores de fábricas de armas abandonadas, y vertederos de municiones en el Joliet Arsenal, lo que se convertiría en el tema de su libro de 1998, titulado *Disarming the Prairie (El desarme de la pradera)*. Preservado por el gobierno, este terreno está ahora en proceso de restauración, bajo el nombre de Midewin National Tallgrass Prairie. Terry Evans, se plantea que solemos cuestionarnos cómo puede servirnos la tierra, cuando en realidad, deberíamos preguntarnos cómo podemos servir a la tierra. El modo en que la artista le da la vuelta a este interrogante, la lleva a colaborar con organizaciones como Nature Conservancy, Openlands Project y el Land Institute. Terry Evans explora además las bombas de petróleo de Dakota del Norte, y en colaboración con la fotoperiodista Elizabeth Farnsworth, ha indagado en los efectos del petróleo sobre la tierra y en la vida de sus habitantes, siendo éste, un proyecto que documenta la alteración de la pradera como un proceso de cambios dramáticos. En general, la delicadeza visual de sus imágenes implica una percepción detallada de la realidad. Ella investiga intensamente las formas del mundo, y su pensamiento conecta directamente con la siguiente afirmación de la directora de teatro estadounidense Mary Zimmerman: "La investigación científica de las formas del mundo es un acto de atención sostenida e intensa, que es otra forma de expresar un acto de amor."⁸⁴ Terry Evans explora los temas que implican al mundo, prestando atención a los detalles simbólicos y visuales. Su exploración fotográfica es el camino que elige para comprender nuestra relación con la naturaleza. Especialmente, la artista está fascinada por la increíble relación que se establece entre todos los elementos del ecosistema, y al observar la naturaleza, reconoce una conexión plástica con los nenúfares del pintor Claude Monet. De hecho, en su proceso de trabajo, persigue definiciones formales y/o cromáticas específicas que sólo encuentra en determinadas horas del día, obligándole a trabajar por la mañana temprano o al atardecer, ya que es entonces cuando halla los contrastes formales y lumínicos adecuados. La artista, además, confiesa una inspiración sustraída del pintor Vincent Van Gogh, quien expresa la transformación de la tierra con la pincelada, por lo que ella misma también intentará sustraer esa idea de transformación a través de sus fotografías. Hay que destacar el diseño abstracto de sus imágenes, algo que encuentra en la configuración de la tierra, por lo que se crea un vínculo hacia la abstracción que la lleva a admirar el lenguaje plástico de De Kooning. Sus paisajes sugieren capas de historia, y narran los usos de la pradera. Desde que Terry Evans descubre la pradera, ésta se convierte en una revelación para la artista. La tierra llega a ser un símbolo del ecosistema, y el empleo de la perspectiva aérea le permite capturar todo lo que está sucediendo. Evans afirma que lo que ha aprendido a lo largo del tiempo es aquello que llega a ella a través del contexto y adquiere sentido en su trabajo. Todas estas ideas fueron expuestas por la artista en su presentación *Thinking about the Heartland (Pensando sobre el corazón de la tierra)*, llevada a cabo en el Nelson-Atkins Museum of Art, en Kansas City, Misuri (Estados

Unidos).⁸⁵ Destaquemos aquí una de sus obras: *Star of David, Smoky Hill Bombing Range, Saline County, Kansas* (*La estrella de David, campo de bombardeo de Smoky Hill, Condado de Saline, Kansas*), de 1990 (fig. 5.39).



Fig. 5.39. Terry Evans. *Star of David, Smoky Hill Bombing Range, Saline County, Kansas*. 1990. Impresión cromogénica.

5.3.1. Proyectos para una conciencia sostenible

En el discurso fotográfico actual, como venimos diciendo, se refleja una segunda naturaleza, aquella que ha sido tocada y manipulada por el ser humano. La alteración del paisaje está siendo objeto de estudio y reflexión durante las últimas décadas, y diversas instituciones artísticas exploran este tema con gran interés. La iniciativa del Nevada Museum of Art, en Reno, es sin duda, relevante, ya que este museo posee una colección especializada en el paisaje alterado, y que se denomina “The Altered Landscape Collection”; además, cuenta con el Center for Art + Environment, un centro de investigación con valiosos archivos y libros, y que cuenta con una colección especial de material artístico inédito que no se puede encontrar en ningún otro lugar. Es importante subrayar el carácter multidisciplinar de este centro, y la activa participación científico-artística creada por los investigadores y artistas que viajan hacia allí desde todas las partes del mundo.

Una exposición denominada *The Altered Landscape* (*El paisaje alterado*) (fig. 5.40), tuvo lugar en la Presentation House Gallery, en Vancouver, en 2004. Esta exhibición contó con 110 obras pertenecientes a la Colección Carol Franc Buck, del Nevada Museum of Art. Hay que decir, que se tomó como punto de partida la histórica exposición *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (*Nuevas topografías: fotografías del paisaje alterado por el hombre*), desarrollada en la George Eastman House en 1975. La exposición *The Altered Landscape*, en su vertiente conceptual, nos sugiere que toda relación humana establecida con la tierra, ha contribuido a su alteración, ya sea construyendo casas o disparando armas nucleares, y el discurso abordado incluye una amplia temática relacionada con las crisis ambientales y los desastres naturales.

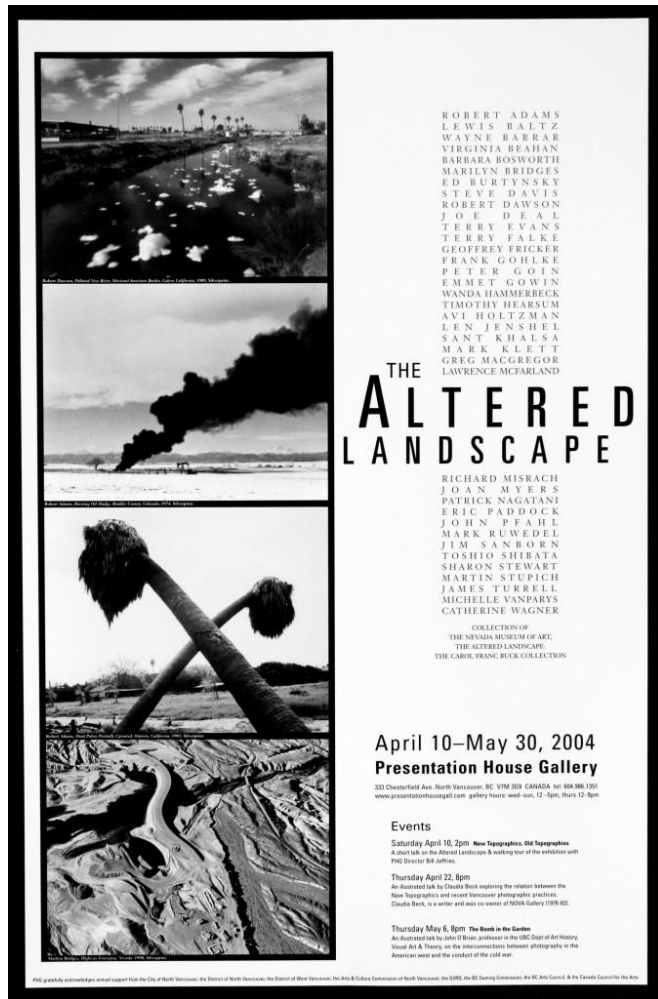


Fig. 5.40. Exposición *The Altered Landscape*. En Presentation House Gallery, en Vancouver (Canadá).

Por supuesto, la relación con las nuevas topografías es llamativa, y es conveniente trazar paralelismos artísticos y conceptuales entre el siglo XX y el inicio del siglo XXI. La fotografía realizada en la época de la Depresión estadounidense, demostró que la documentación fotográfica podría estar directamente relacionada con la condición humana. Los “New Topographics” emergieron de la tradición de la fotografía de paisaje del siglo XIX, del trabajo de los fotógrafos de la era de la Gran Depresión, y de artistas como Dan Graham o Ed Ruscha. La exposición desarrollada en la George Eastman House en 1975, revelaba que el apoyo institucional para una reconsideración de la fotografía de paisaje había llegado, desafiando al mismo tiempo a la tradicional representación romántica de la tierra. Algunas décadas después, la exposición *The Altered Landscape*, en Vancouver, se centró en la topografía y lugares de intervención humana del “New American West” (nuevo Oeste americano), aunque también incluía imágenes de Oriente Medio o Japón. No obstante, centrándonos en el Oeste americano, no podemos soslayar los lugares más trastornados de Estados Unidos, puntos fatídicos donde queda constancia de cómo ha sido modelada la tierra por la ambición humana; especialmente como resultado de los numerosos ensayos nucleares y militares, algo que se refleja en las fotografías del artista Peter Goin. Los espacios mineros fotografiados por el propio Goin, Richard Misrach y Sharon Stewart, al igual que el desarrollo urbano de las casas que fotografían Joe Deal y Lewis Baltz, nos lleva a aceptar, que aunque nosotros mismos somos parte de la solución, representamos también, por nuestra propia

presencia, parte del problema. En definitiva, las fotografías expuestas en la Presentation House Gallery, pretendan una actitud crítica o no, simbolizan un recordatorio del tamaño de nuestra huella ecológica.⁸⁶

Por otro lado, el fotógrafo contemporáneo Stephen Galloway, explora un nuevo tipo de relación con la naturaleza a través de su serie *NextNature (Próxima naturaleza)* (fig. 5.41). Influenciado por los paisajes industriales post-románticos y rigurosamente objetivos de Bernd y Hilla Becher, Galloway crea obras a gran escala de cartografías de hojas, ramas o piñas de tamaño natural. El artista transporta todos estos elementos de los bosques del norte de California a su estudio en San Francisco. El proceso de su trabajo consiste en extender los materiales de hoja caduca sobre una gran caja construida a mano, para fotografiar en tres secciones las composiciones creadas mediante un escáner digital de alta resolución. Se podría decir que el escáner sustituye a la película tradicional de la cámara fotográfica. El artista emplea exposiciones de diez a veinte minutos para cada sección de la imagen, por lo que el proceso de la captura de la imagen es lento, descargando posteriormente los archivos digitales para volver a componerlos en su ordenador. Las imágenes digitales resultantes son impresas y concebidas como una sola fotografía, que es montada sobre aluminio. Estos retratos de la naturaleza que realiza Galloway, son sencillas representaciones de elementos naturales, aunque los materiales son trasladados de su entorno natural para disponerse sobre un fondo artificial reconocido en los espacios en blanco creados por la superficie de la caja de luz. A pesar de que los materiales empleados son reales, existe una re-contextualización de ellos en el proceso creativo del artista, ya que la conjunción de éstos configura un espacio irreal. Su obra nos invita a cuestionarnos qué es real, sin poder discernir entre lo verídico y lo no natural en la imagen artística combinada. A través de su obra, Galloway, parece explorar la condición transitoria de la naturaleza, que se convierte en algo permanente a través del arte. Al igual que William Henry Talbot y Karl Blossfeldt, Stephen Galloway se sirve de los avances tecnológicos de su entorno para enfocar una nueva visión artística de la naturaleza para el siglo XXI. Para Galloway, fotografiar la naturaleza siempre ha consistido en mirarla y reconstruirla en nuestra propia mente. Esta actitud nos permite sentir el mundo natural y crear una imagen que refleje nuestra sensibilidad.⁸⁷

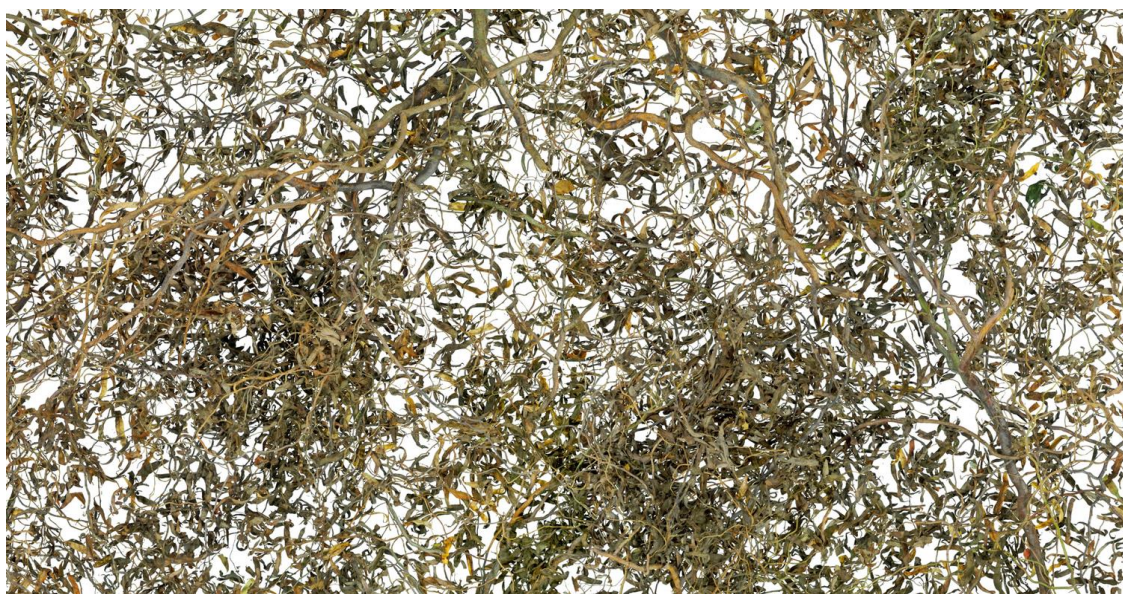


Fig. 5.41. Stephen Galloway. *Corkscrew*. 2005. Impresión Lightjet de una imagen escaneada.

También es importante mencionar a Patricia Watt, quién en 1997, fundó la organización Ecoartspace, un espacio en la web dedicado a los asuntos artísticos y medioambientales. Junto con la curadora Amy Lipton, juntas han organizado numerosas exposiciones, han impartido conferencias en las universidades, y han desarrollado programas y escrito diversos ensayos para publicaciones. Ambas abogan por artistas cuyos proyectos partan de una restauración ecológica hacia obras de arte funcionales, y que alberguen desde trabajos temporales creados al aire libre con la naturaleza, a las intervenciones eco-sociales en la esfera pública urbana.⁸⁸ El proyecto del libro *Ecoart: Environmental Education (Ecoart: educación ambiental)*, de Patricia Watt, pretende servir como una guía destinada a profesores, padres y comunidades, para proporcionar las fuentes que nos permitan emplear el arte como una herramienta para abordar las cuestiones medioambientales. Teniendo en cuenta los recursos limitados con los que cuenta el ser humano, y que no existe un mecanismo de control poblacional, necesitamos un cambio radical en cuanto a nuestra interdependencia con la naturaleza, para poder lograr la supervivencia humana más allá del próximo siglo. Patricia Watt, como curadora de arte, está interesada en los artistas que abordan el mundo natural, y desea comprender cómo pueden ellos participar dentro de las estructuras políticas y sociales, ayudando a crear un lenguaje conceptual, esencial para entender los principios ecológicos.⁸⁹ Actualmente, los proyectos artísticos, especialmente muchos discursos fotográficos, están involucrados más que nunca en las políticas medioambientales, contribuyendo este hecho a la creación de un paisaje social renovado.

En el proyecto *Future Garden (Jardín futuro)* (fig. 5.42, 5.43 & 5.44), los artistas conceptuales Helen Mayer Harrison y Newton Harrison,⁹⁰ trasladaron un prado de cuatrocientos años de edad (que estaba siendo reemplazado por el desarrollo urbano) a la azotea del museo The Kunst-und Ausstellungshalle, en Bonn (Alemania), con el fin de crear un jardín allí y conservar este ecosistema. La exposición fue inaugurada en junio de 1996, y duró dos años. Después, el prado fue trasplantado, con las semillas y estructuras, en el parque Rheinaue Leisure Park, de Bonn, al lado del río Rin. Además, las semillas madre fueron usadas para generar otras praderas en todo el sistema de parques de la ciudad de Bonn, de modo que el paisaje histórico y cultural de la región se introduciría en este nuevo sistema. Esta narrativa ecológica, pone en valor las praderas de Europa, como un elemento único del paisaje cultural europeo. La tala y el pastoreo, han sentado las bases para un ecosistema de praderas en Europa, y paradójicamente, aunque la pradera sea destruida y reemplazada, es un modelo muy valorado para la supervivencia futura. De hecho, la propuesta de los Harrison, nos invita a pensar en futuras colaboraciones entre el hombre y la naturaleza, y en los futuros paisajes resultantes. Helen y Newton Harrison siguen trabajando en la actualidad. Señalemos el proyecto aún en proceso *Sagehen: A Proving Ground (Sagehen: un terreno de prueba)*, que fue comenzado en 2012. Los Harrison expusieron sus ideas en el Nevada Museum of Art, (fig. 5.45), durante el ciclo de conferencias “2014 Conferences A+E”.

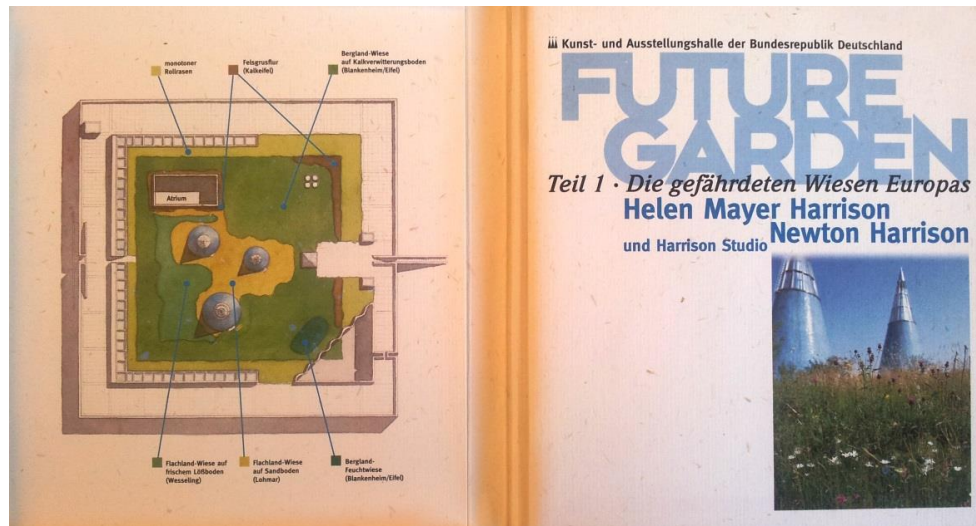


Fig. 5.42, 5.43 & 5.44. Helen Mayer Harrison y Newton Harrison. Proyecto *Future Garden*. 1994-1998.

A continuación, para definir la naturaleza próxima, indagaremos en la exploración fotográfica que realiza la artista Judy Natal en tres lugares distintos: Las Vegas, Nevada; Biosphere 2 (figura 5.46), en Oracle, Arizona; así como en los espacios geotérmicos de Islandia. Biosphere 2, cuya construcción fue finalizada en 1991, ocupa aproximadamente 1,27 hectáreas, y presenta un volumen de unos 200.000 m³. Ésta, es una estructura compuesta por cinco ecosistemas de biomas naturales típicos llamados “wilderness area” (área silvestre), y dos biomas humanos, que en conjunto proporcionan un sistema de vida sostenible de hasta cien años. La estructura de Biosphere 2 está delimitada por unos límites espaciales o perímetro que separa el medioambiente interno de los alrededores externos.⁹¹ Para la artista Judy Natal, la creación es un acto de interpretación, basado en preguntas que no son fáciles de responder. Cada uno de sus proyectos supone una exhaustiva e intensa investigación. Su mirada se enriquece al observar el paisaje cambiante y modificado por científicos, ingenieros o diseñadores. Y por tanto, sus fotografías contribuyen a ampliar nuestra percepción de la naturaleza y la humanidad, advirtiéndolo, a través de ellas, nuestro efecto en el paisaje, así como el futuro que nos espera. Judy Natal nos presenta un futuro imaginado con sus fotografías, lo que a la vez nos incita a percibir el presente de forma diferente.⁹²



Fig. 5.46. The Open Studio at Biosphere 2. (Fotografía realizada por Judy Natal).

A través de su proyecto *Future Perfect* (*Futuro perfecto*), la artista pretende explorar el futuro en sí mismo como algo inescrutable, centrando su mirada en lugares específicos que evocan la intervención humana y el uso de la tierra. Toma conciencia sobre las innumerables alteraciones que transforman nuestra forma de vida. Sus fotografías podrían significar una herramienta moral para el presente, impulsándonos hacia un diálogo reflexivo y analítico de sus imágenes. Sus obras confluyen en estratos de imaginación que nos llevan a explorar las interconexiones humanas, quedando sus paisajes interpretados bajo un estado de fragilidad amenazante. *Future Perfect* nos aporta una observación detenida y sustancial sobre las ideas relativas a la naturaleza de

la humanidad, y presagia nuestra futura relación con el paisaje. Las fotografías de Judy Natal llegan a ser metáforas de nuestro futuro, y nos instruyen hacia un conocimiento del mismo.⁹³ Por consiguiente, ¿podrían concebirse estas imágenes como una visión de un futuro sostenible? Si estas obras nos hablan de un posible paisaje, no sería ocioso emplear las narrativas implícitas en ellas para abordar un plan de preservación y regeneración paisajística.

Según declara Judy Natal, cuando la esperanza se pierde en un mundo apocalíptico, cabe preguntarse qué nos hace humanos. Esta es una de las cuestiones que motivaron su proyecto *Future Perfect* (fig. 5.47). El objetivo de la artista es resaltar los principios utópicos que nos rodean y que aparecen cuando nos relacionamos con otras formas de vida. La intención inicial del proyecto era comenzar con las imágenes del presente y culminar con las del año 2040. Situando las imágenes de cada década en la pared, a modo de secuencia, se podría observar la transición hacia un futuro que parece ser bastante sombrío. Pero, ¿quería realmente crear obras tan pesimistas? Definitivamente no. Judy Natal pensaba que si se le daba una oportunidad a la humanidad, ésta podía cambiar, aunque lo que ella no creía es que mostrar un futuro tan débil proporcionaría la posibilidad de cambio al espectador. No obstante, la artista quería que la sociedad llegase a sentirse esperanzada e ilusionada al enfrentarse al futuro, por ello modificó la estructura del libro e invirtió el orden de los capítulos, comenzando en el año 2040. Sus obras muestran el cambio de la cosas, y consiguen que el espectador reflexione sobre esos cambios. Este proceso temporal, implica pensar en el pasado como elemento constituyente del futuro, ya que está siempre presente en él.⁹⁴

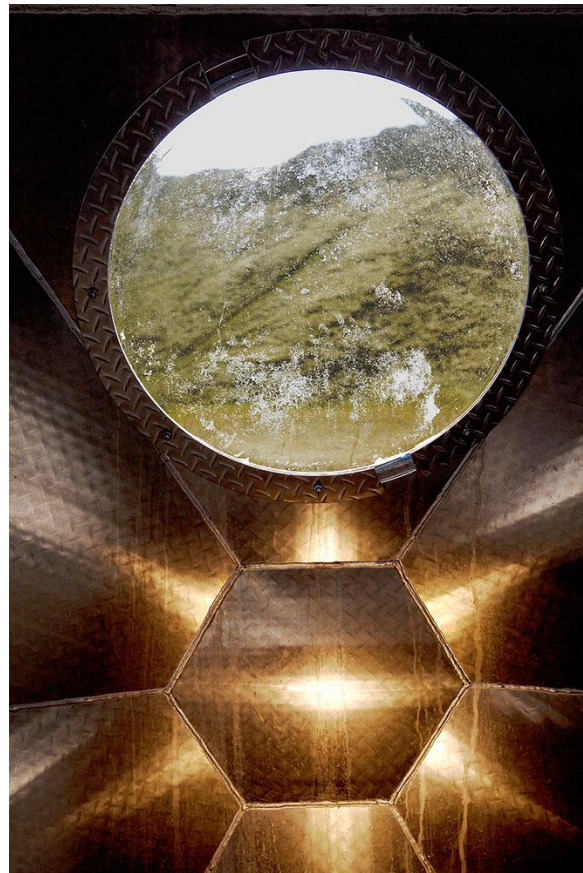


Fig. 5.47. Judy Natal. *Through the Window*, de la serie *Future Perfect*. Impresión en inyección de tinta.

En las fotografías de Judy Natal, convergen lo orgánico y lo geométrico, lo natural y lo construido, lo abstracto y lo figurativo. Esta relación visual también la encontramos en ciertas imágenes de la artista Dana Fritz, quién también realizó un proyecto fotográfico en Biosphere 2 (fig. 5.48), en Oracle, Arizona.

La mirada ante un mundo frágil e insostenible, cabe decir, que también es expuesta por el artista español Daniel Beltrá en sus fotografías (fig. 5.49 & 5.50). Su trabajo gira en torno a la fragilidad de los ecosistemas, y en sus obras, se percibe la colosal escala de la transformación que nuestro mundo experimenta debido a la intervención del hombre. Para lograr captar esta idea, el autor prefiere trabajar desde el aire, ya que así se revela la relación establecida entre la naturaleza y la destrucción humana causada por un desarrollo insostenible. Sus fotografías llevan al espectador a lugares remotos, para expresar y comunicar una visión más profunda del desequilibrio instaurado en nuestro planeta.⁹⁵ Destrucción y belleza convergen en sus imágenes. Sus indagaciones fotográficas lo han llevado a explorar los siete continentes. Destacaremos aquí su publicación *Spill (Derrame)*, que abarca una colección de imágenes del derrame de petróleo en el Golfo de México en 2010. Estas imágenes son expuestas en la exhibición colectiva *Pure Water (Agua pura)* (fig. 5.51), en el Lentos Kunstmuseum Linz, en Linz, Austria, en la que también se incluye la obra de Andreas Gursky y los Becher.⁹⁶ El poder comunicativo de todas sus imágenes nos introduce en un diálogo esclarecedor en torno a la construcción humana y el mundo natural, lo cual es una invitación a la reflexión y el análisis.



Fig. 5.49. Daniel Beltrá. *Amazon rainforest, Belo Monte dam Project*, de la serie *Forests*. 2013. Impresión cromogénica.



Fig. 5.51. *Pure Water*. Exposición de Daniel Beltrá, en el Lentos Kunstmuseum, en Linz (Austria).

En definitiva, estamos hablando del medioambiente post-natural que estamos construyendo, lo que está siendo explorado por multitud de fotógrafos en la actualidad. Los artistas John Pfahl y Dana Fritz, entre otros, ejemplifican este hecho. Ambos revelan en sus imágenes el paisaje alterado, y formaron parte en 2013 de una exposición colectiva denominada *Encounters (Encuentros)*, desarrollada en el Sheldon Museum of Art, en Lincoln, Nebraska. La exhibición fue acompañada de una publicación que constituyó el nuevo catálogo de la colección de fotografía del museo. Brandon Rudd realizó una entrevista a Dana Fritz y John Pfahl, y en ella, Pfahl expresó: “Yo quería hacer fotografías donde la tensión entre el mundo natural y la humanidad es mostrada de una forma matizada, provocando esperanzadoramente la reflexión en el espectador.”⁹⁷ John Pfahl y Dana Fritz toman conciencia de la modificación del paisaje y de la posibilidad de crear una nueva visión de éste. Dana Fritz, además, idealiza un nuevo paisaje extraído de fragmentos de realidad fotografiados, combinando varios negativos para crear una imagen que sólo existe en la impresión final. Existe pues, una tensión inherente entre lo real y lo ideal, que queda ilustrada en su serie *Views Removed (Vistas extraídas)* (fig. 5.52 & 5.53).



Fig.5.52. Dana Fritz. *Japanese Black Pine*, de la serie *Views Removed*. 2013. Impresión en gelatina de plata.

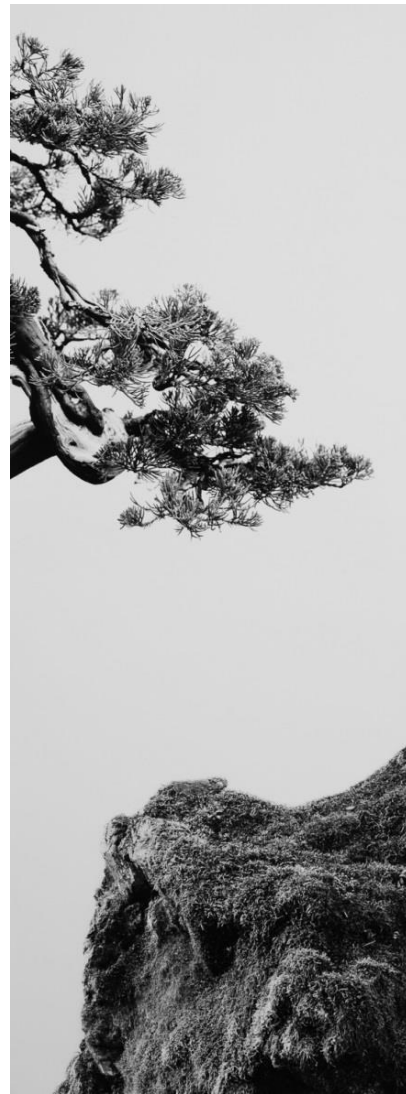


Fig.5.53. Dana Fritz. *Juniper Moss*, de la serie *Views Removed*. 2014. Impresión en gelatina de plata.

La posibilidad de crear una nueva naturaleza nos lleva a aceptar la posibilidad de un nuevo entorno transformado y reestructurado por el hombre. Además, en este proceso en el que se advierte una segunda naturaleza, tiene sentido preguntarse qué se está perdiendo. La artista y arquitecta Maya Lin define su proyecto con este interrogante: *What is Missing?* (¿Qué se está perdiendo?) Su intención es explorar y descubrir las capas del sistema cultural a través de una mirada cartográfica. Según afirma esta artista, no estamos en el planeta para hallar algo que celebrar, ya que estamos experimentando la sexta extinción masiva en la historia y la única causada por la acción de la especie humana. Ella se pregunta si podríamos replantear nuestras prioridades.⁹⁸

What is Missing? es también una fundación establecida por la artista Maya Lin en 2003, que fue concebida como su último memorial. El objetivo de este proyecto es crear conciencia sobre la actual crisis en torno a la extinción masiva de las especies, a través de obras de arte sustentadas por una base científica. Maya Lin propone que percibamos este proyecto artístico como un mecanismo híbrido, cuyas obras se emplazan en múltiples espacios geográficos y habitacionales, ya que éstas pueden ser sonoras,

visuales, o instalaciones tridimensionales. La idea consiste en que todas las obras estén disponibles para todos en la web “whatismissing.net”. Además, aquellos que visiten esta web, podrán incorporar sus historias relacionadas con el proyecto, creándose de este modo un memorial digital colectivo que continuará dando testimonio de la biodiversidad, las especies y los hábitats que estamos perdiendo. *What is Missing?*, se podría interpretar como una llamada de atención así como una llamada para la acción, ya que el 83% de la superficie terrestre está afectada por la huella humana. Este proyecto nos permite ver la gran degradación que estamos causando en el planeta, y además nos proporciona esperanza, mostrándonos cómo podemos ayudar a proteger y restaurar la naturaleza. Cada elección individual puede ser de ayuda, y es importante conocer las opciones: consumir menos, comer menos carne, reducir los residuos, o conducir menos y más eficientemente. Cabría cuestionarse si podríamos aprender a compartir el planeta. A través de esta iniciativa artística que continúa en proceso, advertimos una historia ecológica del planeta que tiene pasado, presente y futuro. Conseguir que la gente sea más consciente de aquello que estamos perdiendo, es una motivación para que las personas colaboren en este proyecto y forjen una naturaleza próspera. La preservación de nuestro entorno es una prioridad para esta artista, quien nos desvela las alarmantes situaciones que degradan el planeta, incidiendo en nuestras conciencias, y, permitiéndonos ver alternativas para detener los aspectos negativos y activar un comportamiento positivo. A través de su iniciativa, Maya Lin nos traslada virtualmente a lugares de todo el mundo, lo que nos lleva a conocer los grupos de científicos y medioambientalistas que trabajan para proteger las especies y sus hábitats. Su obra pretende plantearnos interrogantes sobre el destino de nuestro futuro, y las posibles vías para lograr la sostenibilidad. En definitiva, se establece un vínculo crítico entre aspectos relacionados con el calentamiento global y la preservación del hábitat.⁹⁹ Maya Lin, en base a sus indagaciones científicas y artísticas, lanza interrogantes y proporciona soluciones sostenibles para construir un entorno saludable. ¿Qué podemos hacer para mejorar nuestro paisaje? Existen múltiples vías de actuación desarrolladas en el proyecto de esta artista, cuya implicación es ejemplar.

Como estamos viendo, son muchas las narrativas artísticas que conectan arte y medioambiente. De hecho, este diálogo interdisciplinar es cada vez más evidente en la fotografía contemporánea de paisaje. En este sentido podemos considerar también la obra del fotógrafo, escritor y activista Subhankar Banerjee, quien es una voz activa en la conservación del Ártico, además de tener otros frentes abiertos. Sus fotografías, artículos y conferencias han llegado a millones de personas en todo el mundo. Entre sus diversas publicaciones, se encuentra *The Last Wilderness: Photographs of the Arctic National Wildlife Refuge* (*La última zona salvaje: fotografías del refugio nacional de vida salvaje del Ártico*), de 2004.¹⁰⁰ Con su obra, Banerjee pretende mostrar a la vez la grandeza y la simplicidad, mediante la representación de la vulnerabilidad de la naturaleza. Se siente atraído por la inmensidad del paisaje natural y el dramatismo lumínico de las fotografías de Ansel Adams, y además está interesado en la sensibilidad estética de Eliot Porter. Subhankar Banerjee sintetiza estas ideas en sus imágenes, y proyecta un nuevo sentido de belleza a través de ellas.¹⁰¹ Crea una gran pureza rítmica y composicional en sus fotografías. Su serie *Arctic* (fig. 5.54 & 5.55), simboliza una exploración visual a través de la cual se vinculan asuntos globales, tales como la crisis de los recursos, el cambio climático, la migración, o la lucha por los derechos humanos de las comunidades indígenas.



Fig. 5.54. Subhankar Banerjee. *Brant and Snow with Chicks*, de la serie *Arctic*. 2006. Impresión cromogénica.



Fig. 5.55. Subhankar Banerjee. *Caribou Migration I*, de la serie *Arctic*. 2002. Impresión cromogénica.

Banerjee, junto a los artistas Edward Burtynsky y Chris Jordan, presentaron en 2011 una ponencia denominada *Framing Consumption: Photographies of Sustainability* (Abordando el consumo: fotografías sobre la sostenibilidad).¹⁰² Estos tres fotógrafos establecieron una conversación en torno al consumo global y la sostenibilidad. Cabría preguntarse si la fotografía contemporánea de paisaje de estos artistas podría ser un activador eficaz para el cambio.

Cada vez somos más partícipes de un entorno experimental, en el que se proyectan infraestructuras que definan un mundo renovado y sostenible. En definitiva, se trata de abogar por un entorno saludable, que simbolice nuestra memoria histórica. Tomemos en consideración *The National Holocaust Monument* (Monumento nacional del holocausto) (fig. 5.56 & 5.57) proyectado en Canadá. Éste, es un monumento que se alza en la intersección de las calles Wellington y Booth, y que se sitúa frente al Canadian War Museum, en Ottawa. Gail Lord, presidente de Lord Cultural Resources, dirige para la puesta en marcha de este proyecto a los arquitectos Claude Cormier y Daniel Libeskind, y a la profesora Doris Bergen de la University of Toronto. El diseño ganador para la construcción del monumento, se denomina *Landscape of Loss, Memory and Survival* (Paisaje de la pérdida, la memoria y la supervivencia). Se estima que el monumento esté abierto al público para el otoño del año 2015, justo cuando se cumplen setenta años del cierre de campos de exterminio como el de Auschwitz.



Fig. 5.56. Diseño ganador del monumento nacional del holocausto.

El diseño del citado monumento es la estructura geométrica de una estrella de seis puntas, conformada por seis espacios triangulares distribuidos en el conjunto arquitectónico. La estrella de David, la misma que asimila la estructura arquitectónica, era un símbolo de identificación hebreo, y por eso, los nazis obligaron a llevar dicha estrella a millones de judíos por toda Europa, en lugares como los guetos y campos de exterminio, para excluirlos de la humanidad y para marcarlos, y por tanto, la insignia se constituye como símbolo visual del holocausto. El conjunto de todas las estructuras triangulares crea una narrativa visual. Este edificio, construido para honrar y conmemorar a las víctimas del holocausto, y dar un reconocimiento a los supervivientes canadienses, es un espacio para la reflexión que envolverá al visitante en una experiencia contemplativa y espiritual, gracias a una luz natural cambiante. El fotógrafo Edward Burtynsky colabora en este proyecto monumental, desarrollando in situ una peregrinación fotográfica durante la construcción de este símbolo nacional. En cada una de las estructuras triangulares del monumento, Burtynsky creará e instalará una imagen a gran escala que evoque el tema tratado. Además, éste es el primer proyecto de arte público permanente en el que Burtynsky participa. Para llevarlo a cabo, Edward Burtynsky se propone viajar a Europa para fotografiar lugares clave del holocausto, que serán representados en los muros de este monumento.



Fig. 5.57. Maqueta del diseño ganador para el monumento nacional del holocausto, expuesto en el National War Museum, en Ottawa, Ontario (Canadá), el 12 de mayo de 2014.

Los equipos de trabajo multidisciplinarios están en auge en este momento. El objetivo es diseñar y construir instalaciones de arte público en las que se conjugue la funcionalidad y la estética, y dentro de este encuadramiento, merece la pena destacar también el proyecto Land Art Generator Initiative (LAGI), cuyo objetivo es reunir a artistas, arquitectos, urbanistas, científicos, medioambientalistas, e ingenieros, para que colaboren juntos en la creación de nuevas iniciativas paisajísticas sostenibles. El propósito es generar energía renovable a miles de hogares de todo el mundo, a la vez que inspiran y educan al individuo. Esta propuesta muestra una visión positiva, que lucha por la construcción de un entorno más bello y sostenible, es decir, no sólo se trata de una intervención exorbitante del medioambiente, pues también se trata de crear en el proceso obras de arte a gran escala. En este sentido, la función del fotógrafo es esencial,

para interpretar y coleccionar el proceso de transformación del paisaje. Este hecho es realmente relevante, por el ritmo tan vertiginoso con el que avanzan las cosas. Las estrategias visuales revelan nuestra capacidad para la vida. La cualidad expresiva y representativa de la fotografía expone los valores sociales individuales y colectivos. Asimismo, la fotografía de paisaje implica un conocimiento ampliado de nuestro entorno, en el que el ser humano se puede desarrollar.

Las instituciones artísticas y galerías, cada vez más, se comprometen con la creación fotográfica. Entre las numerosas exposiciones al respecto, podemos mencionar la exhibición *Las lágrimas de las cosas*, desarrollada en la Fundación Helga de Alvear, en Cáceres.¹⁰³ Comisariada por Marta Gili, esta muestra de fotografía incluye obras de los artistas Andreas Gursky, Bernd y Hilla Becher, Joan Fontcuberta, Candida Höfer, Thomas Ruff, Ed Ruscha, o Paul Graham, entre otros muchos autores. Esta exhibición contribuye a forjar un discurso cultural más sólido y claro del paisaje en sí mismo. De este modo, llegamos a conocerlo y aceptarlo. Hagamos referencia, por ejemplo, a la fotografía *Hong Kong, Island (Hong Kong, Isla)* (fig. 5.58), de Andreas Gursky, incluida en la citada exposición. La corporeidad de los obreros que aparecen en esta obra queda desfigurada, lo que nos sugiere que la esencia de lo construido por el ser humano tiene visos de perdurabilidad en oposición al propio ser humano, que tiende a la desaparición. Además, en esta obra se observa la destrucción de un espacio urbano anterior y pobre por uno superior y más moderno que tiende a una progresión económica más que humana. Junto a esta obra, se expone la siguiente declaración de Gursky: “Tengo que explicar mi concepto ampliado de naturaleza. Posiblemente me interese más la naturaleza de las cosas en general; el término “estado conjunto” se repite sin descanso en mi cabeza cuando describo el estado existencial de las cosas.”¹⁰⁴



Fig. 5.58. Andreas Gursky. *Hong Kong, Island*. 1994. Impresión cromogénica. En la exposición *Las lágrimas de las cosas*. Fundación Helga de Alvear, Cáceres. Diciembre de 2014.

El ser humano posee la necesidad innata de descubrir el paisaje mediante nuevas formas de percepción, y la profusión de artistas que exploran la fotografía de paisaje nos ofrece visiones renovadas y actualizadas que nos permiten llegar a comprender mejor qué está sucediendo a nuestro alrededor. No obstante, se debe subrayar que el rol de la fotografía no reside en su capacidad reproductora, sino en su actitud conceptual. De hecho, la reproducción de la imagen es sólo una mediación para hallar esa actitud conceptual que encierra la imagen, para encontrar aquello que no se aprecia en la superficie. Las imágenes incluidas en esta tesis deben suponer un método de trascendencia, quieren llegar a ser la respuesta a las cuestiones sociales que marcan nuestra vida, y por ende, son la mejor ventana para mostrar la realidad evidente de nuestro paisaje alterado, y que todavía hoy y por siempre estará por alterar.

Notas

1. Lustrum Press (1980). *Landscape: Theory*. New York: Lustrum Press, p.5. Original en inglés: <<I am not worried about the landscape. What worries me are the people who care so little for it.>>
2. Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva S.L, p. 227.
3. Smithsonian American Art Museum (1992). *Between Home and Heaven*. Smithsonian Institution in association with the University of New Mexico Press, p. 38.
4. Nogué, J. (2009). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva S.L, pp. 137-247.
5. Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva S.L, p. 256.
6. La Fábrica. (2005). *Ciudad*. Madrid: La Fábrica, p. 113.
7. Martín Ramos, Á. (2004). *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: UPC, pp. 188-189.
8. Sassen, S. (2010). *Una sociología de la globalización*. Madrid: Katz, pp. 24-37.
9. Pratesi, L. y Carpi De Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Lariviere, p. 167.
10. *Ibidem*, pp. 18-19.
11. Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales*. Madrid: Akal, p. 5.
12. La Fábrica (2005). *Ciudad*. Madrid: La Fábrica, p. 37.
13. Buci-Gluksmann, C. (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros, p. 62.
14. Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales*. Madrid: Akal, p. 32.
15. Sassen, S. (2010). *Una sociología de la globalización*. Madrid: Katz, p. 80.
16. Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz, pp. 8-60.
17. Galassi, P.; D. Lowry, G. et al. (2002). *Andreas Gursky*. New York: The Museum of Modern Art, p. 29.
18. Ohlin, A. (2002). Andreas Gursky and the Contemporary Sublime. *Art Journal*, 61 (4), p. 24-25.
19. Olmo, S. B. (2001). El cambio de paradigma de paisaje urbano. *Revista Lápis* (176), p. 44.
20. Pratesi, L. y Carpi De Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Lariviere, p. 18.
21. Moya Pellitero, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 50-51.
20. Prieto, E. (2011). *La arquitectura de la ciudad global*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 63.
23. Pratesi, L. y Carpi De Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Lariviere, p. 166.
24. Sennett, R. (1991). *La conciencia del ojo*. Barcelona: Versal, p. 68.
25. Maderuelo, J. (1996). *El paisaje: arte y naturaleza. Actas Huesca 1996, II curso*. Huesca: Diputación provincial de Huesca, p. 176.
26. Maderuelo, J. (2010). El paisaje urbano, *Revista Estudios Geográficos*, LXXI (269), 575-600, p. 596.
27. Nogué, J. (2009). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva S.L, pp. 294-295.
28. González, D. (2012). *Las horas claras*. Milán: Situ-acciones, p. 5.
29. Moya Pellitero, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, pp. 49-50.
30. Gielen, C. (2013). *Ciphers*. Berlin: Jovis Verlag GmbH, p. 4.
31. International Center of Photography (2006). *Ecotopia: The Second ICP Triennial of Photography and Video*. Germany: Steidl, p. 24.
32. Moya Pellitero, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, p. 364.

33. Bauman, Z. (2007). *Vida de consumo*. Madrid: S.L. Fondo de cultura económica de España, p. 22.
34. *Ibidem*, pp. 22-23.
35. Cosgrove, D. and Daniels, S. *The Iconography of Landscape*. Citado por Corner, J. (1999). *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, p.1. Original en inglés: <<From a postmodern perspective, landscape seems less like a palimpsest whose “real” or “authentic” meanings can somehow be recovered with the correct techniques, theories or ideologies, than a flickering text displayed on the world-processor screen whose meaning can be created, extended, altered, elaborated and finally obliterated by the mere touch of a button.>>
36. Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz Conocimiento, pp.79-102.
37. Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2010). *La cultura-mundo: Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama, p. 50.
38. Buci-Gluksmann, C. (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros, pp. 13-60.
39. Nogué, J. (2009). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva S.L, pp. 246-296.
40. Martín Ramos, Á. (2004). *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: UPC, p. 189.
41. Moya Pellitero, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, p. 73.
42. Peco, R. (2014). *Las fotos de las vacaciones que nunca existieron*, [en línea]. Disponible en: http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2014/10/06/actualidad/1412599835_599297.html [2014, 7 de octubre].
43. Lister, M. (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós, p. 13.
44. Pratesi, L. y Carpi De Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Larivière, p. 19.
45. Bauman, Z. (2007). *Vida de consumo*. Madrid: S.L. Fondo de cultura económica de España, pp. 61-62.
46. Moya Pellitero, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, pp. 98-144.
47. *Ibidem*, p. 361.
48. Gierstberg, F.; Vroege, B. (1992). *Wasteland. Landscape from now on*. Rotterdam: Uitgeverij 010 Publishers, pp. 25-29.
49. *Ibidem*, p. 29.
50. *Ibidem*, p. 30.
51. Boy de la Tour, X. (1994). *El Petróleo*. Barcelona: RBA Editores, p. 119.
52. Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, HM901.D752.2009, *Social Demographics: Urban Migration*, en “Drivers of Change Demographics” (Special Collection). Reno, NV (EE.UU.).
53. Punset, E. (2011). *Principios de sostenibilidad*. España: Editorial Planeta DeAgostini. (Colección Claves de la Ciencia, N. 13), pp. 60-75.
54. Olmo, S. B. (2001). El cambio de paradigma de paisaje urbano. *Revista Lápis*, (176), pp. 43-44.
55. Asenjo, G. (2011). *Serge Latouche: “La gente feliz no suele consumir”*, [en línea]. Disponible en: <http://www.diariodenavarra.es/20110211/navarra/serge-latouche-gente-feliz-suele-consumir.html%3Fnot%3D2011021103385837%26dia%3D20110211> [2013, 23 de octubre].
56. Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, HM901.D752.2009, *Technological Urbanization. Intelligent Buildings*, en “Drivers of Change Demographics” (Special Collection). Reno, NV (EE.UU.).
57. Kate Palmer Albers organizó la exposición *Locating Landscape: New Strategies, New Technologies (Ubicando el paisaje: nuevas estrategias, nuevas tecnologías)*, que establecía una confluencia entre la fotografía, la cartografía, la tecnología y el paisaje. Asimismo, en 2010, participó en el NEH Summer Institute *Mapping and Art in the Americas*, en la biblioteca

Newberry de Chicago. Por otro lado, el 25 de abril de 2014, en el Center for Creative Photography, en la University of Arizona, en Tucson, tuvo lugar el coloquio *In Search of an Ecological Sublime: A Conversation on Art + Environment between Anne Noble and Kate Palmer Albers* (*En busca de lo sublime ecológico: una conversación entre Anne Noble y Kate Palmer Albers sobre arte y medioambiente*). Véase: Noble, Anne & Palmer Albers, Kate (2014). *In Search of an Ecological Sublime: A Conversation on Art + Environment Between Anne Noble and Kate Palmer Albers*. Disponible en: <http://terrain.org/2014/interviews/in-search-of-an-ecological-sublime/> [2014, 23 de octubre].

58. Algunas de las organizaciones medioambientales que aparecen en la web de Edward Burtynsky son: TED, WorldChanging, Bullfrog Power, Basel Action Network, Al Gore, y ZeroFootprint. Véase Ballamingie, P.; Chen, X. et al. (2009/2010). Edward Burtynsky's China Photographs. A multidisciplinary reading. *Environments Journal*, 37 (2), pp. 88-89.

59. Artola, M. y Pérez Ledesma, M. (2005). *Contemporánea. La historia desde 1776*. Madrid: Alianza, pp. 479-480.

60. Barber, S. and Benson, M. (2011). *Growth*. Germany: teNues Publishing Group, pp. 2-8.

61. Kotkin, J. (July/August, 2010). *Ready Set Grow. The U.S. population will expand by 100 million over the next 40 years. That's a good thing, the author argues*, en "40 things you need to know about the next 40 years". *Smithsonian Magazine*, 61-67, pp. 62-67.

62. Burtynsky, E. (2005). *China. The Photographs of Edward Burtynsky*. Germany: Steidl, p. 138.

63. Ballamingie, P.; Chen, X. et al. (2009/2010). Edward Burtynsky's China Photographs. A multidisciplinary reading. *Environments Journal*, 37 (2), pp. 84-86.

64. Burtynsky, E. (2006). *My wish: Manufactured Landscapes and Green Education*, [en línea]. Disponible en:

https://www.ted.com/talks/edward_burtynsky_on_manufactured_landscapes/transcript?language=es [2014, 23 de octubre]

65. Nogué, J. (2009). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva S.L, p. 193.

66. Pastor, G. (2005). La fotografía de Andreas Gursky: nuevos paisajes para la ciudad actual. *Revista Digital de Arte Contemporáneo arte2o*, [en línea] (25). Disponible en: (<http://www.ucm.es/info/arte2o/documentosfotografiagursky.htm>), pp.1-3.

67. Martín Ramos, Á. (2004). *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: UPC, p. 188.

68. Barber, S. and Benson, M. (2011). *Growth*. Germany: teNues Publishing Group, p.5.

69. Foschi, G. (2007). Dionisio González. *Revista Zoom International*, [en línea] (81). Disponible en: <http://www.zoom-net.com/zoom-magazine/articles-archive/article-detail/206629/2007-07-01-dionisio-gonzalez.aspx> [2014, 2 de septiembre]. Fragmento de la entrevista: <<Utilizas el Photoshop no tanto para poner en discusión nuestra percepción de la realidad o para sugerir un mundo imaginario, sino para crear una especie de proyecto urbanístico y arquitectónico alternativo a la destrucción de las favelas ¿En quién o en qué te has inspirado para tus arquitecturas?

En efecto, el photoshop y otros programas me permiten un volumen de intervención imposible en términos físicos. Cuando hice la serie de Cuba la llamé *Situ-acciones* porque, al igual que en ésta, había un deseo real de intervención arquitectónica in situ. A su vez, me permite ahondar en una inquietud de planificador urbano y de arquitecto proyectista. Para mí es esencial en estas imágenes el hecho de que todos los módulos habitacionales, su distribución, y las arquitecturas señeras, son pensadas y ejecutadas por mí para espacios singulares (por extremos) y concretos. De hecho, al margen de las fotografías, he ido generando prototipos tridimensionales, perfectamente ajustables a esos "otros espacios" *heterotopías* en términos de Foucault, que han sido creados por no-arquitectos. Es esta no-arquitectura la que me sirve de modelo.>>>

70. González, D. (2012). *Las horas claras*. Milán: Situ-acciones, pp. 14-15.

71. Girardet, H. (October, 2010). *Regenerative Cities. World Future Council*. Hamburg: HafenCity University.

72. *Ibidem*.

73. Adams, R.; Burtynsky, E. et al. (2008). *Vanishing Landscapes*. London: Frances Lincoln, pp. 4-5. Original en inglés: <<Our industrial metabolism needs to be rethought.>>
74. *Ibídem*, pp. 12-13. Original en inglés: <<(…) Two factors make manmade climate change so exceptional. First, the speed of change is wholly unparalleled: events that once took place over tens of thousands of years are now happening in the space of only one hundred. The second factor is people. Whether in the Oetz Valley or in Tasmania-the people who once emigrated because of environmental changes were small groups of hunter-gatherers. They were mobile, as in Gascony, where you can still see the cave paintings. It was a very gradual shift. Today we have developed an infrastructure that we can no longer displace. (...) We are entering a world in which resources are disappearing, landscapes are vanishing and environmental conditions are becoming increasingly harsh-and at the same time we have the highest rate of population growth in history. The divide is really getting bigger. If the world's population were smaller, we would be in a better position to deal with vanishing landscapes. Or we could reclaim new land. But there two opposing trends at work, something of which many people are still unaware. Fertile river deltas could disappear, the Nile and the Ganges could silt up. In the worst case, this would mean that there was no more room for hundreds of millions of people.>>
75. *Ibídem*, pp. 14-18.
76. Demenocal, P. (January/February, 2005). After Tomorrow. The Peril of Ignoring Global Warming. *Orion* magazine, p. 2.
77. Sánchez, R. (2014). “*Bienvenidos al Antropoceno*”, [en línea]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/ciencia/2014/10/17/5440f448ca4741864a8b458d.html> [2014, 17 de octubre].
78. *Ibídem*.
79. Cronon, W. (1996). Are You an Environmentalist or Do You Work for a Living?. En *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place* (pp.171-185). USA: W. W. Norton & Company, p. 172. Original en inglés: <<Most people spend their lives in work, and long centuries of human labor have left indelible marks on the natural world. From pole to pole, herders, farmers, hunters, and industrial workers have deeply influenced the natural world, so virtually no place is without evidence of its alteration by human labor. Work that has changed nature has simultaneously produced much of our knowledge of nature. Humans have known nature by digging in the earth, planting seeds, and harvesting plants. They have known nature by feeling heat and cold, sweating as they went up hills, sinking into mud. They have known nature by shaping wood and stone, by living with animals, nurturing them, and killing them (...) Most environmentalists disdain and distrust those who most obviously work in nature. Environmentalists have come to associate work –particularly heavy bodily labor, blue-collar work –with environmental degradation (...) This distrust of work, particularly of hard physical labor, contributes to a larger tendency to define humans as being outside of nature and to frame environmental issues so that the choice seems to be between humans and nature.>>
80. *Carta del Jefe Seattle al presidente de los Estados Unidos*, [en línea]. Disponible en: http://www.ciudadseva.com/textos/otros/carta_del_jefe_seattle_al_presidente_de_los_estados_unidos.htm [2014, 01 de diciembre]
81. La exposición *The Waste Coast* fue comisariada por la propia artista, y tuvo lugar entre los días 12 y 18 de mayo de 2014, en la Casa de los Capitanes, en La Laguna. Véase Sosa Troya, M. (2013). *El arte desecho*, [en línea]. Disponible en: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/12/23/actualidad/1387806698_971492.html [2013, 19 de diciembre].
82. International Center of Photography (2006). *Ecotopia: The Second ICP Triennial of Photography and Video*. Germany: Steidl, p. 46.
83. Wells, L. (2009). *Photography. A Critical Introduction*. New York: Routledge, pp. 309-310.
84. Thomas, A. (2012). *Heartland*, [en línea]. Disponible en: <http://places.designobserver.com/feature/heartland-the-photographs-of-terry-evans/36858/> [2012, 25 de octubre]. Original en inglés: <<Scientific inquiry into the ways of the world is an act of sustained, intense attention, which is another way of saying an act of love.>>

85. La conferencia *Thinking about the Heartland (Pensando sobre el corazón de la tierra)* fue una actividad desarrollada el 10 de noviembre de 2012, en paralelo a su exhibición retrospectiva *Heartland: The Photographs of Terry Evans (El corazón de la tierra: las fotografías de Terry Evans)*, que tuvo lugar en el Nelson-Atkins Museum of Art, en Kansas City, Misuri, entre el 20 de octubre de 2012 y el 27 de enero de 2013. Evans, Terry (comunicación personal, 2012, 10 de noviembre).

86. Los siguientes artistas conformaron la citada exposición en la Presentation House Gallery: Robert Adams, Lewis Baltz, Wayne Barrar, Virginia Beahan, Barbara Bosworth, Marilyn Bridges, Edward Burtynsky, Steve Davis, Robert Dawson, Joe Deal, Terry Evans, Terry Falke, Geoffrey Fricker, Frank Gohlke, Peter Goin, Emmet Gowin, Wanda Hammerbeck, Timothy Hearsurn, Avi Holtzman, Len Jenshel, Sant Khalsa, Mark Klett, Greg, Macgregor, Lawrence MCFarland, Richard Misrach, Joan Myers, Patrick Nagatani, Eric, Paddock, John Pfahl, Mark Ruwedel, Jim Sanborn, Toshio Shibata, Sharon Stewart, Martin Stupich, James Turrell, Michelle Van Parys y Catherine Wagner. Véase: Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *Publications. "The Altered Landscape" University of Nevada Press, 1994*, en "Joe Deal Archive. Box 3. Exhibition Materials" (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).

87. Sus obras fueron expuestas en el Sonoma County Museum, en Santa Rosa, California (EE.UU.), entre el 17 de septiembre y el 6 de noviembre de 2005, en la exposición *NextNature: Stephen Galloway Photographs (Próxima naturaleza: fotografías de Stephen Galloway)*, comisariada por Patricia Watt. Véase: Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 0910, *Patricia Watts: Ecoartspace. Folder 2: Exhibition Ephemera*, en "Patricia Watts: Ecoartspace. Folders 1-2" (Box 2). Reno, NV (EE.UU.).

88. Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 0910, *Patricia Watts: Ecoartspace. Folder 1: Essays*, en "Patricia Watts: Ecoartspace. Folders 1-2" (Box 2). Reno, NV (EE.UU.).

89. *Ibidem.*

90. Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, N6494.E36 H3775.1996, *Future Garden. Teil 1. Die gefährdeten Wiesen Europas. Hellen Mayer Harrison and Newton Harrison* (Special Collection). Reno, NV (EE.UU.)

91. Zabel, B.; Hawes, P.; Stuart, H. y Marino, B. (1999). Construction and engineering of a created environment: Overview of the Biosphere 2 closed system. *Ecological Engineering* (13), 43-63.

92. Reinbold, C. (2014). *Interview with Judy Natal. The Machines Are Here and They Are Us*, [en línea]. Disponible en: <http://terrain.org/2014/interviews/judy-natal/> [2014, 23 de octubre].

93. Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1214, *Judy Natal: Future Perfect. Series 1: Artist Information. Folder 6: Interviews*, en "Judy Natal: Future Perfect" (Box 53). Reno, NV (EE.UU.). Un testimonio de la artista fue publicado el 30 de junio de 2011 en la revista *Domus*. Fragmento de la entrevista realizada por Alan Rapp: <<A.R. The Future Perfect project indulges in tropes of science fiction and speculation, but it's also very ambiguous. What do these settings (Biosphere 2, the thermal site, etc.) indicate to you as components of a futuristic vision?

J.N. There are many roles artists play: soothsayer, trickster, chronicler. I inhabit visual fortune teller, time traveler and archaeologist, creating acts of interpretation portraying our hopes and fears about life on earth. The subject of Future Perfect is the future itself. Unknowable, I imagine our trajectory mutating what it means to be human, creating myriad alterations to all forms of life. Future Perfect is at once a radical vision, cautionary tale and Utopian dream.

(...)

Future Perfect entails a photographic sweep of three peculiarly evocative sites where human intervention and land use explore the quality and state of futurity. Future Perfect redirects here and now, becoming a morality tale for the present. The work invites and provokes opportunities for reflection and analysis, by moving poetically between clear, precise imaging to layers of steam, ambiguity and possibility, while examining our human interconnectedness with such strong, yet ultimately fragile and threatened landscapes.

(...)

Future Perfect describes important aspects of our contemporary world and contributes significant observations about mankind's ideas of nature, our effect on our landscapes, and what the future holds. The photographs are metaphoric indications of our future, contributing hopeful yet provocative views of the current state of the earth, crossing boundaries, re-drawing the demarcations between disciplines.

(...)>>

94. Reinbold, C. (2014). *Interview with Judy Natal. The Machines Are Here and They Are Us*, [en línea]. Disponible en: <http://terrain.org/2014/interviews/judy-natal/> [2014, 23 de octubre].

95. Brown, A. (2014). *Art & Ecology Now*. New York: Thames & Hudson, p .31.

96. La exposición *Pure Water* tuvo lugar en el Lentos Kunstmuseum Linz, en Austria, entre el 3 de octubre de 2014 y el 15 de febrero de 2015.

97. Rudd, B. (2013, spring). Artists Dana Fritz & John Pfahl, *Artland*, p. 42. Original en inglés: <<I wanted to make photographs where the tension between the natural world and humanity is shown in a nuanced way, hopefully provoking thoughtful reflection in the viewer.>>

98. Entre el 19 de junio de 2014 y el 4 de enero de 2015 se llevó a cabo la exposición *Maya Lin. What is Missing?*, en el Nevada Museum of Art, en Reno, Nevada.

99. Lin, M. (2009). *What is Missing?*, [en línea]. Disponible en: www.whatismissing.net. [2014, 24 de noviembre]. Declaración de la artista: <<What is Missing? is my last memorial, a multi-sited, science-based artwork dedicated to bringing awareness to the current crisis surrounding biodiversity and habitat loss. It will not only bring attention to species that have gone extinct or are critically endangered, but it will also link these species to threatened and rapidly disappearing habitats that are vital to species survival.

What exactly is a place? And how can we protect it if we do not see it? What is Missing? will pose these questions, challenging us to consider the air, land and oceanic migratory corridors of birds, animals and sea-life that are at risk. It will show us the alarming degradation of the world's oceans and waterways – how overfishing has led to a 90 % loss of large marine fish. What is Missing? will allow people to see an entire river system as a place, or the African Plains migratory corridors as a system – habitats that must be seen outside of man-made boundary zones.

Although it starts by making us aware of what we are losing, What is Missing? also raises our awareness of what can be done to help prevent further loss. The project gives us hope, highlighting conservation success stories and asking us to help specific areas in need.

It will virtually transport us to places around the world, allowing us to take an environmental pulse of the planet and showing us the places where environmental and scientific groups are working to protect species and their habitats. These groups, both small and large in scale, give us a more encompassing picture of what can, and what is, being done throughout the world to save endangered species and places.

What is Missing? will also focus on what we as consumers can do to help with species survival and habitat protection, making a direct connection between specific practices – from sustainable forestry, fishing and agriculture to recycling paper and other goods – and visually showing how the production of specific products can directly affect specific areas and species.

The sound and media installations end with an image of the world at night, with the lights of our human footprint clearly visible and a question: Can we envision a future that shows us a sustainable way of living with the planet? Can we imagine a rearranging of those lights, to create a Greenprint for the Future?

What is Missing? will also launch on the web and will invite people to add a memory of a specific place or species that they have witnessed disappear or diminish significantly. These personal memories of loss and of our diminishing landscape will form a collective map that will be accessible online. The Global Map of Memory will also be seeded with historic accounts (Plato, Darwin, Columbus) and specific accounts from many of the scientists and environmental experts that have agreed to be a part of the project. Some of these memory points will include sounds and images of what a place or species was like. By Earth Day 2012 the billboard video

will launch, the map envisioning a sustainable future will be added to the website, and the book will be released.

What is Missing? will make the critical link between global warming concerns and habitat protection; if 20% of global warming emissions are caused by deforestation then What is Missing? will integrally connect these issues, asking the question:

Can we save two birds with one tree?>>

100. Este catálogo fue concebido con motivo de la exposición llevada a cabo entre el 9 de septiembre y el 15 de octubre de 2004, en la Gerald Peters Gallery de Nueva York. La exhibición mencionada también tuvo lugar en Santa Fé, Nuevo México, entre el 15 de julio y el 28 de agosto de 2005.

101. Banerjee, S. (2004). *The Last Wilderness: Photographs of the Arctic National Wildlife Refuge*. New York: Gerald Peters Contemporary.

Original en inglés: <<Gerald Peters Gallery: Your work has been compared to twentieth-century photographers Ansel Adams and Eliot Porter. Where do you see your work in relation to the history of landscape art?

Subhankar Banerjee: Hudson River School painter Asher B. Durand once said, “Wilderness, untamed nature everywhere, asserts her claim upon us and the recognition of this claim constitutes an essential part of our art”. I suppose all landscape artists working in any medium draw their inspiration from nature herself. However, each artist responds to this inspiration in his or her own unique way. Ansel Adams’s studies, with few exceptions, focus on the grandeur of nature. He used bold forms, dramatic light, and high contrast to portray the sculptural qualities of grand western landscapes that black and white was best suited to portray. Eliot Porter, on the other hand, rejected grand landscapes and worked almost exclusively in color, with the exception of his earliest studies.

(...), I wanted to portray the duality of grandness and simplicity. My study is a representation of fragility and vulnerability of grand landscapes. I worked with the expansive views like Adams and used subdued lighting and an aesthetic sensibility like Porter’s. It is the simplicity that I was irresistibly drawn to. Many who visit this Arctic land do not find it to be beautiful in a classical sense. I hope my work will instill a new sense of nature’s beauty in the public consciousness.>>

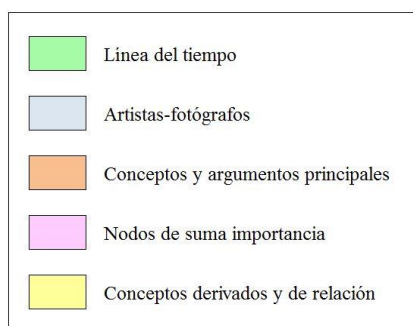
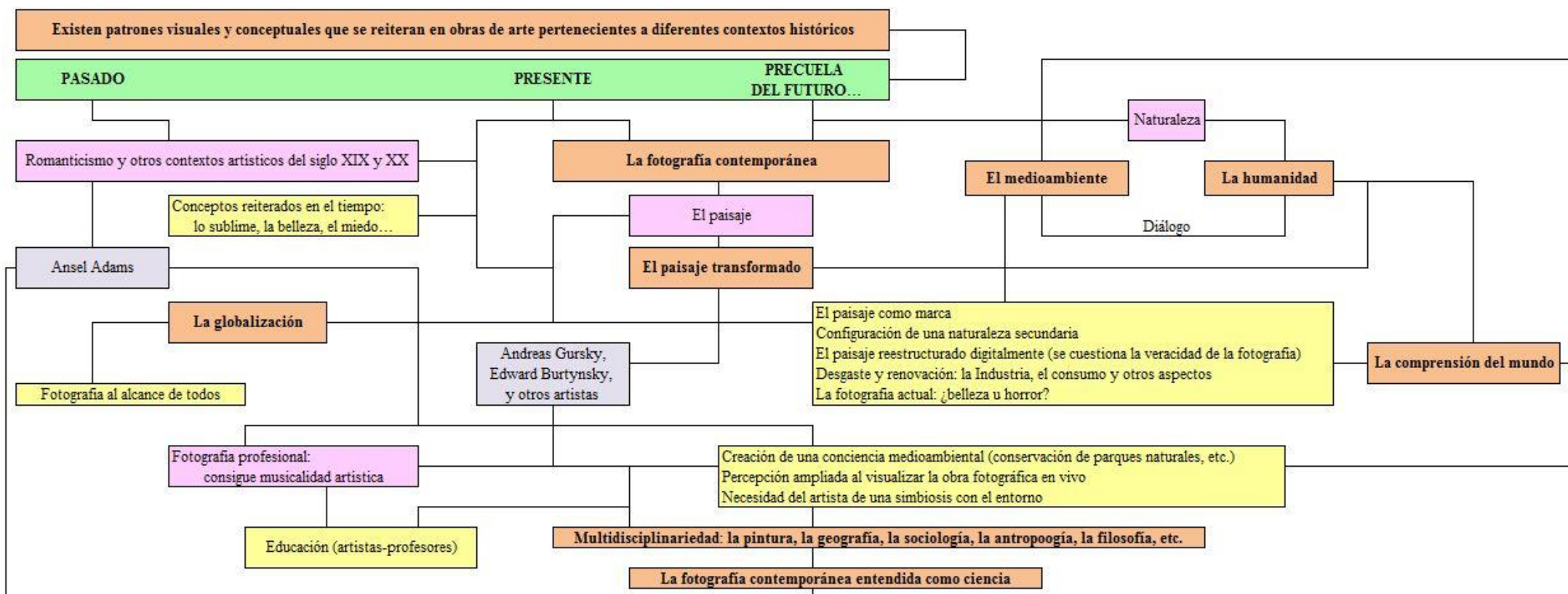
102. La ponencia *Framing Consumption: Photographies of Sustainability (Abordando el consumo: fotografías sobre la sostenibilidad)* fue desarrollada durante el ciclo de conferencias *2011 Art + Environment Conference*, celebrado en el Nevada Museum of Art, en Reno, Nevada.

103. La exposición *Las lágrimas de las cosas* tuvo lugar entre el 26 de abril de 2014 y el 11 de enero de 2015, en la Fundación Helga de Alvear.

104. Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear (2014). *Las lágrimas de las cosas*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, pp. 134-135.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES: ESQUEMA ASOCIATIVO



CONCLUSIONES

Tras una intensa investigación, hemos podido comprobar que existe un diseño visual que se reitera en obras artísticas pertenecientes a diferentes contextos históricos. Esta asociación estética nos introduce en temas o narrativas que persisten en diferentes espacios temporales, lo que permite crear asociaciones visuales y conceptuales mediante un análisis comparativo de las temáticas en cuestión. Por ejemplo, el concepto de lo sublime, arraigado en el romanticismo, se aloja en la fotografía contemporánea de paisaje, y muy especialmente, en las imágenes de entornos alterados por el hombre, en los que la belleza adquiere una tonalidad dramática por su representación conceptual y estética. En este sentido, cabe afirmar que las fotografías de Edward Burtynsky y Andreas Gursky, así como las de otros muchos autores, poseen una caracterización plástica que nos traslada a un contexto histórico y artístico pasado, y a la vez, son una precuela de nuestro futuro más próximo. Existen intereses artísticos comunes, que, a través del tiempo, construyen nuestra historia cultural y social, y por ende, conforman la historia de nuestro paisaje. Asimismo, el concepto de belleza también está presente en la fotografía de paisaje actual, aunque este concepto ha cambiado. En la actualidad, la creación fotográfica ya no versa en torno a la belleza que exploraba Ansel Adams en sus expediciones, por lo que debemos cuestionarnos el significado de la fotografía.

Además, las constantes conceptuales indagadas en esta tesis, nos permiten darnos cuenta de que no existen fronteras entre las distintas disciplinas. Al teorizar sobre la fotografía de paisaje, resulta imprescindible establecer un enfoque multidisciplinar a través del cual la obra adquiere sentido y trascendencia. Hemos corroborado la cualidad polifacética de la mayoría de los fotógrafos de paisaje, quienes, generalmente, están vinculados a otras ramas de estudio como la geografía o la pintura. La conexión con la pintura es uno de los vínculos más frecuentes. Gracias a esta circunstancia, el planteamiento de sus fotografías adquiere una riqueza plástica más sólida y original, que trasciende la cualidad reproductora de la cámara fotográfica. La conexión hallada con otras áreas de estudio, nos ha permitido construir una teoría del paisaje así como una conceptualización actualizada del medioambiente, fundamentada, como decimos, en conocimientos procedentes de la sociología, la antropología, la filosofía o la pintura, indagando en la imagen fotográfica más allá de su superficie visual, hasta encontrar la “sustancia” que condimenta y altera el paisaje.

A raíz de la investigación multidisciplinar abordada, es concluyente afirmar, que el paisaje contemporáneo es aquel que se forja entre todo aquello que ya ha sido creado en otras épocas y estilos históricos, arquitectónicos, artísticos y sociológicos. La implicación de otras ciencias y periodos temporales, en el desarrollo de esta tesis doctoral, ha sido crucial para argumentar la configuración del paisaje actual. La conexión establecida con artistas precedentes y autores especializados en distintas áreas científicas (quienes han compartido el interés por el paisaje como tema de estudio), nos ha permitido razonar sobre el proceso de alteración del paisaje y la importancia que éste adquiere en los proyectos fotográficos actuales.

La intervención humana convierte el paisaje en una marca que nosotros mismos vendemos y consumimos. El comportamiento humano individual y colectivo es el principal agente de alteración del paisaje, que además lo define como un tipo de marca estética, traducándose esto, en una comercialización del paisaje cada vez más notoria. Por lo tanto, se podría decir que paralelamente a la alteración del paisaje se produce una transformación del concepto paisaje. Ya no observamos el paisaje simplemente,

comercializamos con él y construimos una “naturaleza secundaria” en función de nuestros intereses. La fotografía, anuncia la realidad manufacturada y contribuye a crear esa marca estética y conceptual de la que formamos parte.

La alteración de la imagen fotográfica, no es exclusiva de las últimas décadas. Con otros procedimientos distintos a los digitales, el fotógrafo Ansel Adams modificaba sus negativos, creando imágenes de un gran dramatismo visual. Este artista procuraba excluir aquellos aspectos que consideraba téticos del paisaje transformado por el hombre. Las fotografías que Adams realizó, en las que había marcas del ser humano, fueron modificadas en su laboratorio, ya que su principal objetivo era mostrar un paisaje prístino, sin evidencias humanas y lleno de belleza. Cuando él observaba la ciudad, y veía la degradación ambiental originada por todo el “progreso” de la máquina, se dio cuenta de que no quería mostrar ese tipo de entorno en sus fotografías. Las habilidades técnicas de manipulación fotográfica de Ansel Adams, nos lleva a cuestionarnos la veracidad de la fotografía. La imagen fotográfica es capaz de engañarnos y mostrarnos otra realidad distinta de la existente, e incluso nos puede mostrar entornos que sólo existen en la realidad virtual. Por ejemplo, las alteraciones digitales realizadas por el fotógrafo Andreas Gursky en la década de 1990, nos enfrenta a un paisaje reestructurado digitalmente, a través del cual nos revela nuevas arquitecturas sobre las que volver a examinar nuestra relación con el espacio. A diferencia de Ansel Adams, quien concentraba sus esfuerzos en la preservación de la naturaleza, Andreas Gursky pretende mostrar al público los aspectos de la globalización. En el comienzo del siglo XXI, la creación fotográfica supone una reafirmación de la presencia humana en el planeta, no un ocultamiento de las verdades oscuras. No obstante, en ambos casos, las obras de ambos fotógrafos promueven un diálogo para reflexionar sobre el estilo de vida social.

Por otro lado, la fotografía se convierte en la máxima protagonista de todo el ruido visual que circula en nuestro paisaje. En esta investigación, la fotografía es empleada como una herramienta multidisciplinar para conocer nuestro entorno antrópico, y paradójicamente, resulta relevante subrayar que su capacidad reproductiva, cada vez más expandida tecnológicamente, es una de las causas de la transformación del mismo. Conocemos el mundo y los cambios que suceden en él, gracias a la fotografía. El avance tecnológico de la instrumentalización de la fotografía es tal, que es ésta precisamente, la que está produciendo un bullicio visual muy influyente en la sociedad actual. Hoy día, se puede tomar una fotografía casi desde cualquier dispositivo: un móvil, una cámara de vídeo, o una tableta gráfica, y prácticamente todo el mundo tiene acceso a alguno de estos mecanismos. También es cierto, que todas las imágenes generadas digitalmente no pueden ser consideradas fotografías artísticas, sino sólo aquellas que produzcan un sonido diferenciador y único entre todo el ruido circundante. Esa voz diferenciadora es marcada por los autores incluidos en esta tesis, cuyas obras, expresan infinidad de tonalidades musicales que se articulan para argumentar el entramado discursivo investigado.

Tras indagar en las narrativas que están implícitas en la imagen fotográfica, somos conscientes de su función educativa. Si nos preguntamos: ¿qué nos puede enseñar la fotografía?, descubriremos que a través de ella somos capaces de establecer asociaciones teóricas que trascienden el marco de representación puramente visual. Los fotógrafos Harry Callahan y Edward Weston, ya se plantearon la función educativa de la cámara en otro tiempo, ya que ellos no la veían como una simple herramienta. La fotografía de paisaje es la responsable del crecimiento de nuestra conciencia

medioambiental, y también ha influido en la preservación de los parques naturales. De hecho, la publicación *This is the American Earth* (*Esta es la tierra americana*), que incluye las imágenes de Ansel Adams, fue diseñada para dirigir al público hacia una conciencia conservacionista de los espacios americanos. En 1936, Ansel Adams fue enviado a Washington D.C. para ejercer presión en la fundación del Kings Canyon National Park, empleando sus fotografías como evidencia. Actualmente, la fotografía es un recurso didáctico crucial para comprender el funcionamiento de nuestro entorno, permitiéndonos mejorar nuestro comportamiento al tomar más conciencia sobre nuestro papel en el paisaje. Es significativo señalar que muchos de los fotógrafos investigados, ejercen la enseñanza paralelamente al desarrollo de su actividad artística. Algunos ejemplos al respecto, son: Andreas Gursky, quien es profesor en la Kunstakademie Düsseldorf, en Alemania; Peter Goin, que también aboga por la enseñanza en la Universidad de Nevada, en Reno; así como David Taylor o Martina Shenal, ambos profesores en la Universidad de Arizona, en Tucson.

Tiene sentido interpretar la fotografía artística como otra ciencia de estudio más, cuyas narrativas podrían considerarse una contribución esencial en los estudios medioambientales futuros. Las obras de arte pueden influenciar en nuestro estilo de vida, y en nuestro modo de relacionarnos con el espacio natural y urbano. Un buen ejemplo de sintonía con el medio natural, lo encontramos en el proyecto *What is Missing?*, de la artista Maya Lin, un trabajo artístico fundamentado en la ciencia y dedicado a activar la conciencia en la actual crisis medioambiental. Si atendemos a sus ideas, advertimos que las condiciones del paisaje futuro podrían ser mejoradas. Igualmente, la narrativa de Burtynsky es otra llamada de atención, ya que este artista expresa la idea de cómo los seres humanos estamos cambiando nuestro entorno. Además, a través de la organización de arte y medioambiente sin ánimo de lucro *Ecoartspace*, un espacio web fundado por la curadora independiente Patricia Watts, se llevan a cabo muestras expositivas de trabajos eco-sociales. El proyecto *North Dakota Oil Boom*, también es un buen ejemplo de lo que decimos. Desarrollado por la artista Terry Evans en colaboración con la fotoperiodista Elizabeth Farnsworth, busca explorar los efectos del boom del petróleo en la tierra y las personas, y asimismo, el trabajo *Future Perfect* de Judy Natal, también explora la intervención humana y el uso de la tierra a través de la fotografía, por lo que las imágenes de Natal se convierten en una historia moral del presente, sirviendo además como indicaciones de nuestro futuro. Frecuentemente, los fotógrafos contemporáneos establecen vínculos entre arte y ciencia mediante sus obras. En este sentido, el resultado de esta investigación adquiere un valor científico, y nos permite entender la fotografía artística como una proyección de las Bellas Artes en las ciencias sociales y medioambientales.

La implicación de los fotógrafos en temas relacionados con la transformación de la naturaleza y el paisaje urbano de la actualidad, es cada vez más intensa, algo que hemos podido constatar gracias a numerosos archivos y fuentes bibliográficas a las que hemos tenido acceso en diferentes centros artísticos estadounidenses y españoles, durante la realización de esta tesis doctoral. Pueden existir numerosos paisajes dentro de un único paisaje fotografiado, numerosos enfoques. Percibir en directo las fotografías investigadas ha enriquecido las indagaciones teóricas abordadas, ya que al examinar de cerca las obras, hemos podido advertir detalles implícitos en las estructuras arquitectónicas y naturales de la fotografía: multiplicidad de elementos formales que sugieren una diversidad paisajística definida por el orden geológico y plástico del paisaje. La compleja estructura paisajística revelada, nos permite constatar que los

grises no son sólo grises, y que los negros no son sólo negros. Por ejemplo, tras observar en detalle algunas fotografías a gran escala de la serie *Tailings*, del artista Edward Burtynsky, vislumbramos ciertos elementos que eran prácticamente irreconocibles observando la obra en un libro. Por ejemplo, llegamos a comprobar que un círculo negro situado en la inmensidad de un río rojo contaminado era un neumático. Este hecho nos hace reparar en la transición perceptiva de su trabajo, ya que los elementos compositivos figurativos se convierten en meros signos gráfico-plásticos al observar la obra en una escala reducida. Por ejemplo, la figura de un hombre subiendo por unas escaleras apoyadas en el muro de la cantera, funciona como un plano vertical homogéneo si miramos la fotografía en la página del libro. Esta experiencia nos lleva a cuestionar, si podría ser posible que Burtynsky empleara el formato a gran escala en sus fotografías, para, detener nuestra mirada e introducirnos en un reconocimiento formal de aquellos elementos que alteran el paisaje, ya que si la escala de sus imágenes fuera menor resultaría prácticamente imposible identificar, como decimos, ciertos elementos específicos. Además, la cualidad plástica tan característica de las fotografías pertenecientes a su serie *Quarries (Canteras)*, nos traslada a las abstracciones de los artistas Fernando Zóbel o Gerhard Richter. Las obras de la serie *Quarries* de Burtynsky, sumergen al espectador en una irrealidad perceptiva de microestructuras formales que constituyen la imagen general, ya que se perciben asociaciones gráfico-plásticas que difieren de la lógica estructural comunmente observada. La obra del artista Andreas Gursky, también nos transmite una experiencia perceptiva fuera de lo común. Su obra *Ocean I*, envuelve al visitante en una superficie cristalina azul de gran escala e intensidad cromática, en la que es posible sentirse reflejado física y psíquicamente. Percibir en directo la fotografía altera nuestro conocimiento visual del paisaje, y por consiguiente, nuestra concepción de éste. Las instituciones artísticas en Estados Unidos y España, en las que ha subyacido la oportunidad de conocer en vivo las colecciones específicas de fotografía, han contribuido a forjar este modo de ver, en el que es posible percibir una pluralidad paisajística en una única fotografía de paisaje.

Los fotógrafos documentan el mundo para entenderlo. Comprender el sentimiento encontrado de atracción y repulsión que provocan ciertas imágenes, llega a ser realmente un reto en la actualidad. ¿Qué nos afecta más, la belleza estética o la catástrofe ambiental? El propio Edward Burtynsky reflexiona sobre este doble sentimiento que experimenta con las imágenes que fotografía. ¿Las imágenes a las que nos enfrentamos están llenas de belleza o de horror? Resulta difícil discernir cual es el concepto predominante. Asimismo, el entendimiento del paisaje implica una simbiosis táctica para el artista en el propio entorno fotografiado, convirtiéndose la experiencia de estar allí, y conocer el lugar y a la gente, en un ingrediente esencial del discurso paisajístico. Edward Burtynsky accede a las fábricas mediante permisos que solicita, un trámite que no resulta precisamente fácil en ocasiones. Andreas Gursky también profundiza en la experiencia vital de la gente a través de su “mirada indiscreta”, para lograr reproducir al máximo detalle sus imágenes compuestas digitalmente. De acuerdo a sus intereses, Gursky recrea composiciones y nos muestra una visión diferente de la realidad. De este modo, vemos las actividades diarias de la gente. El fotógrafo estadounidense David Taylor, también considera fundamental su implicación personal en la frontera entre EE.UU. y México, en la que pasa largas horas, e incluso días, hasta llegar a vislumbrar la imagen adecuada, algo que sólo es posible gracias a su experiencia física con las circunstancias sociales de ese lugar. El fotógrafo John Pfahl, percibe el poder de las industrias con atracción y repulsión, posicionándose en puntos geográficos concretos, desde los que observa la ascensión y los ritmos del humo que

sale de las fábricas, quedando el propio artista, en ocasiones, sumergido en una atmósfera tóxica. La experiencia de John Pfahl fotografiando esos lugares, le lleva a identificar la toxicidad del humo con un olor cotidiano, que se convierte en un aroma totalmente familiar para él. Esta situación nos permite llegar a un nivel de entendimiento mayor sobre el riesgo que corre la salud de la naturaleza. La exploración y experimentación fotográfica, simboliza un proceso de entendimiento, en el que el artista forja la actual conceptualización del paisaje, siendo éste reconocido mediante la exploración física del espacio. Para la fotógrafa Terry Evans “exploración” es la palabra clave. Ella afirma explorar el paisaje con curiosidad y con el deseo de descubrirlo; para entender qué es lo que está mirando desde una perspectiva multidisciplinar.

El lenguaje del paisaje actual es el lenguaje del desgaste y la renovación. Ese escenario de desgaste y renovación tiene que ver con lo humano, y viene de la mano del consumo y de los agentes que estructuran la economía, así como de las políticas sociales y medioambientales. Hablar del paisaje del siglo XXI, significa prestar atención a todas aquellas infraestructuras en las que ha intervenido la mano del hombre, mediante sus intereses económicos o políticos. Estas circunstancias construyen un paisaje social reformulado, en base a todos los cambios que se están gestando continuamente con una velocidad cada vez más acentuada. Los conceptos “desgaste y renovación”, hacen justicia a la rápida evolución de la tecnología en nuestra sociedad, en la que apenas tenemos tiempo para adaptarnos a un determinado mecanismo cuando ya existe otro más avanzado en el mercado. Se trata de una continua actualización paisajística que no cesa, en la que nuestra participación es una pieza más del gran puzzle o mecanismo de acción social. Podría afirmarse incluso, que en este permanente proceso de renovación, el ser humano es cada vez más prescindible. Su propio progreso técnico alcanzado paulatinamente lo hace anularse a sí mismo, ya que los sistemas electrónicos se imponen y las funciones virtuales sustituyen a las humanas. Las presunciones científicas del hombre, por tanto, le conducen hacia su propia ruina, al desvelarse que existen mecanismos virtuales capaces de realizar la actividad humana con mayor rendimiento. Pero además, tengamos en cuenta que el intenso crecimiento poblacional, podría estar provocando una situación desequilibrada en la que el ser humano es considerado, cada vez más, un residuo de nuestra sociedad posmoderna. Abordando una doble interpretación, por un lado, el hombre se convierte en residuo debido a que sus habilidades están siendo superadas por la capacidad técnica de la máquina; y por otro lado, la mayor constructividad del individuo debido al acelerado crecimiento urbano, nos lleva a pensar si realmente el propio hombre se estará convirtiendo en el mayor de los residuos para el planeta. Las temáticas proyectadas en la fotografía de paisaje elevan nuestra conciencia en relación a esta idea, por ejemplo, las infraestructuras industriales fotografiadas nos hablan de la capacidad del hombre para superarse a sí mismo, aunque este proceso vaya en detrimento de su propia existencia.

La intención inicial de centrar la investigación en torno a los artistas Edward Burtynsky y Andreas Gursky, se ha visto desbordada, pues no sólo se ha analizado la obra de estos autores, ya que en el proceso hemos descubierto diversas conexiones con muchos otros fotógrafos a los que incluimos en esta tesis, y sin los cuales, el análisis conceptual del trabajo de Burtynsky y Gursky quedaría inconcluso. Estos dos autores han constituido el eje central del discurso investigador, pero el estudio de sus obras nos ha permitido crear bifurcaciones con otros artistas, consolidándose la investigación en torno al paisaje alterado por el hombre en la fotografía contemporánea, a una escala global, sin limitaciones geográficas. Este enfoque nos ha permitido adquirir un

conocimiento más profundo y acertado del tema investigado. Paradójicamente, la diversificación de artistas incluidos, permite centrar y concretar la temática abordada en esta tesis.

La continua exploración del paisaje a través de la fotografía, nos ayuda a concebir una segunda naturaleza o “naturaleza secundaria”. Preguntémonos: “¿cuál es la naturaleza que queremos?”, o, “¿cuál es la naturaleza que estamos buscando?”. Defino la próxima naturaleza como aquella que está siendo construida por el comportamiento humano y el uso de la tierra, creándose un entorno natural más civilizado. Pero, ¿es esto lo que queremos?, o, ¿se trata de un proceso que no podemos controlar?. La segunda naturaleza a la que nos referimos influencia nuestro estilo de vida, por lo que la creación fotográfica actual nos hace ser más conscientes de nuestra relación con la tierra. Al mostrar los fotografías cómo estamos cambiando el mundo, ellos nos sugieren que cambiemos nosotros mismos como una actitud de autoprotección.

Escritores y artistas se cuestionan cómo definir la naturaleza actual. Tras haber compartido profundas conversaciones con el escritor William L. Fox, director del Center for Art + Environment, en el Nevada Museum of Art, en Reno (Nevada), sostenemos que el ser humano es parte de la naturaleza. No podemos separar la naturaleza del individuo, ya que ambos elementos adquieren sentido juntos. Para llegar a entender la naturaleza es necesario tener en cuenta la existencia humana. No existe ninguna frontera entre la humanidad y la naturaleza. Sin embargo, se podría considerar que existe una línea intermedia en la que suceden cosas, y esta línea simboliza el proceso de nuestra relación con el entorno. A través de este proceso experimentamos una búsqueda personal y espiritual, buscándonos a nosotros mismos, para entender nuestra propia existencia y comprender cómo la naturaleza influye en ella. Además, al mirar a través de la cámara, reconocemos una pantalla entre el mundo exterior y nuestros ojos, lo que nos lleva a percibir una imagen de la naturaleza y no la naturaleza en sí misma. El fotógrafo no documenta el medio, sino que cambia el paisaje construyendo uno nuevo y exclusivo que nadie más es capaz de crear. De esta forma, los fotografías establecen una relación única con la naturaleza a pesar de la reproductibilidad técnica de la cámara. Sería interesante pensar en un nuevo concepto de “aura” a través de la fotografía de naturaleza en la actualidad.

Analizando nuestra relación con el paisaje, descubrimos que formamos parte de un proceso circular. Nosotros cambiamos, así que el paisaje cambia por nuestras acciones diarias y con la creación fotográfica le damos forma. Del mismo modo, nosotros cambiamos de nuevo por los cambios acontecidos en el paisaje. Consecuentemente, nos adaptamos a las nuevas circunstancias y el paisaje cambia otra vez por nuestra nueva relación con él. Esta nueva relación es fotografiada, y nos damos cuenta de que hemos cambiado el paisaje creando una fotografía así como a través de nuestro comportamiento. Se trata de un círculo vicioso, de un galimatías de reciprocidad. Esta idea nos hace pensar en la teoría del eterno retorno del filósofo Friedrich Wilhelm Nietzsche, y en su modo de entender la vida. A través de esta teoría comprendemos el paisaje como un proceso imparable en el que todos participamos. En este sentido, la creación fotográfica del paisaje alterado por el hombre se puede considerar como un comportamiento artístico metafórico.

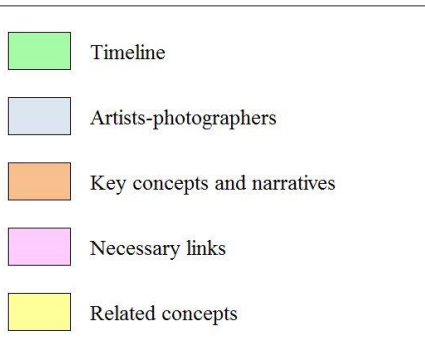
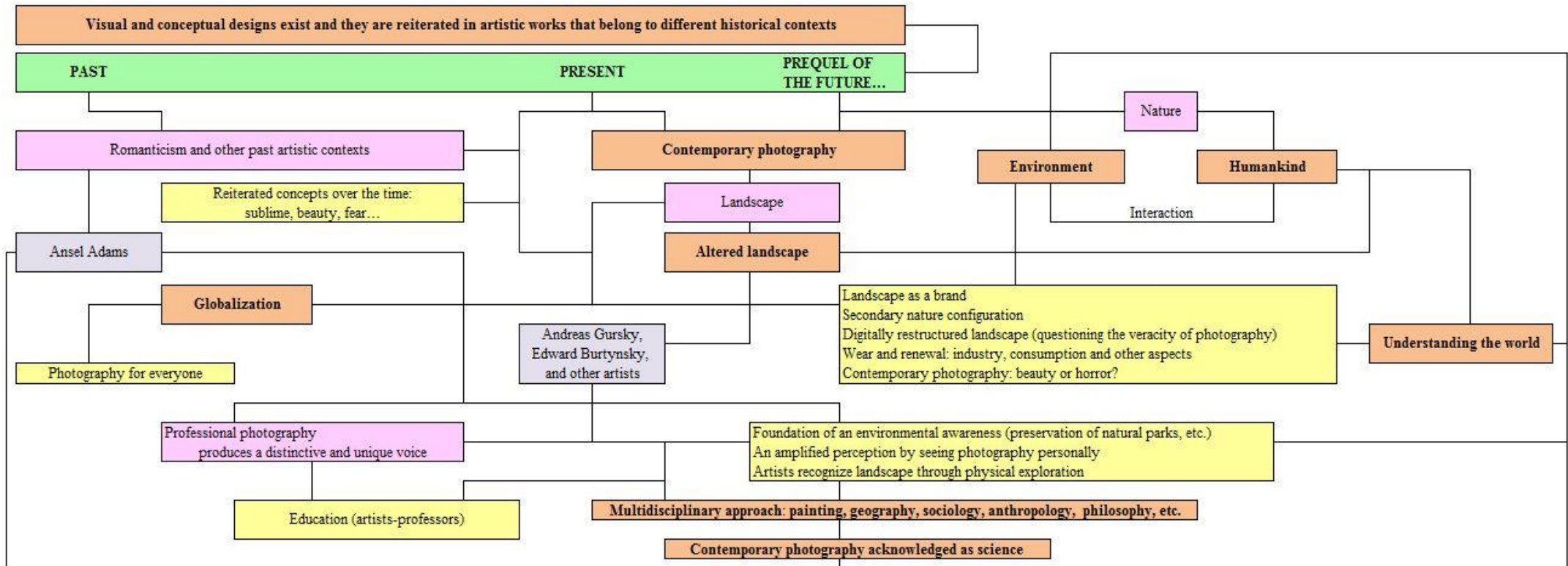
Para finalizar, queremos añadir que los capítulos de esta disertación no son autoconclusivos, ya que la evolución de la creación fotográfica de paisaje es algo tan inherente del ser humano, que dentro de un breve periodo de tiempo podría revisarse

el contenido de esta tesis para aportar nuevos datos y proyectos. Por ejemplo, las estructuras tecnológicas fotografiadas en el reciente cuerpo de trabajo del fotógrafo alemán Thomas Struth, podrían vincularse conceptualmente con las futuras tecnologías que dominen el contexto que sustituya al actual. Estas imágenes de Struth, son sólo una referencia artística, que pueden vincularse a iniciativas como la de Silicon Valley, que junto a otras numerosas apuestas creacionales existentes, podrían constituir una nueva exploración teórica, justificada por la rápida evolución con la que se suceden los hechos en la actualidad.

Esta tesis doctoral podría ser el primer paso para promover propuestas fotográficas futuras, que nos ayuden a construir una narrativa multidisciplinar y funcional en el mundo del Arte Contemporáneo. Se podría construir una teoría del paisaje extendida, mediante las obras de fotógrafos futuros relacionadas con las líneas de investigación desarrolladas en esta tesis. Además, esta investigación concibe la creación fotográfica como una intervención artística activa en nuestro paisaje, ya que las ideas compartidas por los numerosos artistas incluidos, podrían formar parte de un plan para mejorar nuestra tierra a una escala global. Este trabajo podría ser el principio de un proyecto mayor para afrontar y mejorar las condiciones de vida de la naturaleza. Pensemos y analicemos, la atractiva posibilidad que ofrece un nuevo paisaje social y ecológico, y que podría existir gracias a las teorías fotográficas en curso.

CONCLUSIONS

CONCLUSIONS: DIAGRAM



CONCLUSIONS

After extensive research, it has been confirmed that a visual design is reiterated in artistic works that belong to different historical contexts. This aesthetic association introduces subjects or narratives that persist in different temporal spaces, allowing me to create visual and conceptual associations through comparative analysis. For example, the concept of sublime rooted in romanticism is also housed in contemporary landscape photography, mostly in man-altered environment images in which beauty takes on a dramatic tone due to conceptual and aesthetic representation. In this sense, it can be said that the photographs of Edward Burtynsky and Andreas Gursky, as well as many other artists' photographs, have a pictorial characterization that takes us to past historical and artistic contexts. At the same time, these images are an announcement of our nearest future. There are common artistic interests that, over time, build our cultural and social history, so they shape the history of our landscape. Likewise, the concept of beauty is also present in current landscape photography, although this concept has changed over time. Today, we need to ask ourselves which the meaning of photography is, since the concept of beauty that Ansel Adams explored through his photographic expeditions is not the same in current context.

Furthermore, the conceptual constants that I have studied help us realize that there are no boundaries between different disciplines. In theorizing about landscape photography, it is essential to establish a multidisciplinary approach through which the artwork acquires meaning and significance. I have been able to corroborate the multifaceted quality of most landscape photographers, who are generally linked to other fields of study such as geography or painting. The connection with painting is one of the most frequent correlations. Due to this circumstance, the artistic approach has a more solid and original pictorial richness that goes beyond the reproductive quality of the camera. The connection with other areas of study has allowed me to build a theory of landscape, as well as an updated conceptualization of environment, based on knowledge from different disciplines such as sociology, anthropology, philosophy and painting. In this way, I am able to inquire into the photographic image beyond its visual surface, in order to find the "substance" that alters landscape.

Following the addressed multidisciplinary research, I consider it conclusive to affirm that contemporary landscape is forged between everything that has already been created in the past and in other historical, architectural, artistic and sociological styles. The involvement of other sciences and time periods in the development of this doctoral thesis has been crucial to the discussion of present landscape configuration. There is connection between past and contemporary artists and theorists, and these authors are related to different sciences of study. What is more, I have found out that they are all interested in landscape study. This fact indicates how important landscape alteration process is in current photographic projects.

Human intervention transforms landscape into a brand that we ourselves sell and consume. It is individual and collective human behavior that is the main agent of landscape alteration, thus defining landscape as a brand. Human intervention in landscape is increasingly dilated, so landscape marketing becomes evident. Therefore, it can be said that a landscape concept transformation is occurring at the same time that landscape transformation occurs. We don't just observe landscape, we sell it to build a "second environment" that is set up according to our interests. Photography announces manufactured reality and takes part of the aesthetic and conceptual mark of which we are part.

The alteration of the photographic image does not only belong to the last decades. The photographer Ansel Adams used procedures that were different from the digital ones, he printed his negatives in such a way to increase the drama of the view. Likewise, he excluded those things from the view through compositional choices in order to hide what he considered dismal aspects of the man-altered landscape. Adams's photographs were modified in his darkroom, since his main aim was to show a pristine landscape full of beauty and without evidence of human alteration. When he looked at the city and saw the environmental degradation by all the "progress" of machines, he realized that he didn't want to show that kind of environment in his pictures. Ansel Adams technical skills of manipulation leads us to question the veracity of photography. The photographic image is able to deceive and show another reality that is different from the existing one, or even environments that exist only in virtual reality. For instance, digital alterations made by the photographer Andreas Gursky in the 1990s creates digitally restructured landscapes, through which are revealed new architectures that help us to rethink our relationship with the space. Unlike Ansel Adams, who concentrated his efforts on preserving nature, Andreas Gursky seeks to uncover the aspects of globalization. At the beginning of the 21st Century photography "creation" seeks to reaffirm human presence, without hiding dark truths. However, in both cases, artworks of both photographers promote a dialogue to reflect on social lifestyle.

In addition, photography becomes a primary author of noise that circulates in our landscape. In this research, photography is shown to be as a multidisciplinary tool to know our man-made environment. But, it is important to stress that, paradoxically, reproductive function of photography that is more and more expanded, becomes one of the causes of our environmental transformation. We are able to know the world and the changes in it thanks to photography. The technological progress of photographic instrumentation is such that it is photography itself that is producing a shocking visual noise in today's society. And, what is more, everybody takes part in this noise. Today, you can take a picture from almost any device such a mobile phone, a video camera and so on, and, everyone has some of these devices or access to them. It is also true that all digitally generated images cannot be considered artistic photos, but only those that produce a distinctive and unique sound. That distinctive voice is marked by those authors that are named in this thesis, whose works express countless musical tones that are articulated to make up the researched photographic discourse.

After researching narratives that are implicit in the photographic image, I am aware of the educational role of photography. If we ask ourselves "what can photography teach us?" we will discover that we are able to establish theoretical associations that transcend the purely visual framework through photography. Some time ago, the photographers Harry Callahan and Edward Weston set up the educational function of the camera, since they did not see it as a simple tool. Landscape photography is responsible for the growth of our environmental awareness and it has also influenced the preservation of natural parks. In fact, *This is the American Earth*, a book designed to address the public to a conservation consciousness of American spaces, is a publication that includes Ansel Adams's photographs. What is more, in 1936, Ansel Adams was requested to go to Washington DC in order to exert pressure for the founding of on the Kings Canyon National Park foundation, using his photographs as evidence. Currently, photography is a crucial tool to understand how our environment works, and it allows us to improve our behaviour since we are more aware of our role in the landscape. Significantly, most of the investigated photographers teach as well as developing their artistic work. For instance, Andreas Gursky is a professor at the Academy of

Düsseldorf, in Germany, Peter Goin is a professor at the University of Nevada, in Reno, and David Taylor and Martina Shenal, are professors at the University of Arizona in Tucson.

It makes sense to interpret artistic photography as another science of study, because most of the narrative concepts could be considered an essential contribution for future environmental studies. Artworks can influence our lifestyle and our relationship with nature and urban space. Related to natural world, a good example is Maya Lin's project called *What is Missing?*, a science-based artwork dedicated to activating awareness of the current environmental crisis. If we pay attention to her ideas, future landscape conditions could be improved. Likewise, Burtynsky's narrative is another wakeup call, since this artist expresses the idea of how human beings are changing our environment. Moreover, the nonprofit art & environment organization *Ecoartspace*, a website founded by the independent curator Patricia Watts, exhibits eco-social artworks. Also, Terry Evans developed the *North Dakota Oil Boom* project in association with the photojournalist Elizabeth Farnsworth in order to explore the effects of the oil boom on land and people. Judy Natal's *Future Perfect* project explores human intervention and land use through photographs, and her artwork becomes a morality story for the present since her images are indications of our future. Often, contemporary photographers set up the link between art and science through their work. In this sense, this research turns out a scientific value, and this dissertation allows us to understand artistic photography as a fine arts projection in social and environmental sciences.

Photographers' involvement in issues related to today's nature and urban landscape transformation is increasingly profuse. This idea has been discovered thanks to many files and bibliographic sources that I have found in different American and Spanish artistic centers during the course of my PhD. Many landscapes are located inside a unique landscape photograph. It has been very enriching to see personally numerous works researched in my doctoral thesis. This experience influences dissertation theories as I have discovered many details in architectural and natural photography structures through close examination of the works. There are multiplicity of formal elements that suggest a landscape diversity defined by the geological and pictorial landscape order. Complex landscape structure lets me note that gray colors are not just gray, and black ones are not just black. For instance, after examining some large-scale *Tailing* series photographs of the artist Edward Burtynsky, I am able to recognize certain elements that are unrecognizable by looking at his work in a book. For instance, I see a black tire located inside a vast red polluted river. This idea makes me notice there is perceptual transition through his work, since figurative compositional elements become graphic signs by looking them on a smaller scale in a book. If we look at Burtynsky's photographs in a book, the figure of a man who is climbing a staircase supported on the wall of a quarry works like a vertical plan of the composition. This perceptual experience leads me ask myself if it is possible that Burtynsky uses large scale photographs in order to stop viewer's gaze and recognize elements that alter landscape. It would be impossible to identify those figures if photograph scale was smaller. In addition, the pictorial quality of his *Quarries* series is so characteristic that it makes me think of artists Fernando Zóbel or Gerhard Richter's abstractions. Burtynsky's *Quarries* work immerses the viewer in a perceptual unreality in which formal microstructures create the overall image, as graphic-pictorial associations that are different from the commonly observed structural logic are perceived. German artist Andreas Gursky's work also conveys an unusual perceptual experience. His image titled *Ocean I*, involves viewer in a huge blue crystal surface that is full of intensity in which

you are reflected yourself physically and mentally. Our visual landscape knowledge is altered by seeing photography personally, so our conception of environment is changed too. Spanish and US art institutions where I have visited specific photography collections influence this view and makes me realize that it is possible to see landscape plurality located in a unique landscape photograph.

I should say that photographers document the world in order to understand it. Today, it becomes a challenge to understand the mixed feelings of attraction and repulsion that are caused by certain photographs. Which one can affect us more deeply, beauty or environmental catastrophe? Edward Burtynsky himself reflects on this double feeling, since he himself experiences mixed feeling through his images. Are the images we face full of beauty or horror? It seems really difficult to discern what the predominant noun is. Also, the understanding of landscape implies a tactical experimentation for artists, since the environment where they take photographs provides them with a unique experience as they know the place and people. So this personal experience becomes an essential ingredient of a conversation between the artist and the landscape. Edward Burtynsky has access to factories by requesting permissions, and this is a process that is not necessarily easy. Andreas Gursky delves into people's life experience through his "prying eyes" in order to achieve detailed photography that is shaped by digital procedures. According to his interests he recreates compositions and shows us a different view of reality. In this way we are able to see people's daily activities. Similarly, the American photographer David Taylor considers that his personal involvement on the border between the US and Mexico as fundamental, so he spends long hours, even days, to get a glimpse of the right image, which is only possible thanks to his physical experience dealing with social circumstances. The photographer John Pfahl perceives industries' power as attraction and repulsion, and he stays in specific places from which he observes the rise and rhythms of factory smoke. As a consequence, John Pfahl is submerged in a toxic atmosphere. His experience leads him to identify the toxic smoke as an everyday scent since it becomes completely familiar to him. This specific situation allows us to reach a higher level of understanding about the risk that the health of our nature is suffering. Photographic exploration and experimentation symbolizes a process of understanding through which artists forge the conceptualization of current landscape. Through physical exploration it is possible to recognize landscape. Exploring is the key word for the photographer Terry Evans. She affirms that she explores with curiosity and a desire to know she will see next in order to understand what she is looking at from a multidisciplinary perspective.

The current landscape language is the language of wear and renewal. Wear and human renewal come together because of consumption and agents that structure the economy as well as social and environmental policies. Investigating 21st century landscape means paying attention to all infrastructures through which the human hand and its economic or political interests have intervened. A reformulated social landscape is built because of these circumstances, and this new landscape is based on changes that are constantly and quickly brewing. The concepts "wear and renewal," represent the rapid evolution of technology in our society, in which we barely have time to adapt to a given machine before a more advanced device is introduced to the market. The environment we are experiencing is an ongoing landscape update that will not stop, and we take part of this social mechanism like an additional component in landscape. It could be affirmed that human being is more and more dispensable because of permanent process of renovation in human life. Our technical skills development is so high that we become nonessential ourselves due to electronic systems and virtual functions replace

human ones. Human being's scientific suspicions make us realize that there are virtual mechanisms that are able to develop human activities more efficiently than people. In addition, we should consider that the strong growth of population might be causing an unbalanced situation in which persons turn into a residue of our postmodern society. In dealing with a double interpretation, on the one hand humans become a waste because of their abilities are being replaced by machine functions; and on the other hand, rapid urban growth makes us think of human being as the biggest residual thing that exists at our planet. Subjects investigated by landscape photographers makes us be more aware of this idea we are talking about. For instance, in photography industrial infrastructures transmit the idea of how humans are able to better oneself, although it implies negative consequences against their existence.

I would like to note that my initial intention of focusing my research on the artists Edward Burtynsky and Andreas Gursky has led me to discover various connections between these two artists and many other photographers who are included in this thesis. In fact, the conceptual analysis of Burtynsky and Gursky's works would be inconclusive without the other authors. Burtynsky and Gursky are the focus of my research discourse, and inquiry into their artworks has allowed me to create artistic branches with other artists. This research attitude has consolidated my dissertation in human altered landscape photography, and it makes me understand photography on a global scale without geographical limitations. This approach has allowed me to reach a deeper and more accurate knowledge of the subject. Paradoxically, diversification of the included artists has allowed me to focus and narrow the topic of my thesis.

Continuous landscape exploration through photography leads us to talk about a second nature or "secondary nature." We can ask ourselves "what is the nature we want?" or "what is the nature we are seeking?" I define next nature as that which is being built through human behaviour, and land uses that create a more civilized nature, but "is this what we want?", or "is it about a process we can't control?" Second nature influences our lifestyle, so current photographic creation makes us more aware of our relationship with earth. When photographers show us how we are changing the world, they are suggesting to us that we should change ourselves in order to preserve ourselves.

Writers and artists ask themselves how to define current nature. After having deep conversations with William L. Fox, who is the director of the Center for Art + Environment at the Nevada Museum of Art, in Reno (Nevada), I realize that the human being is part of nature. We cannot separate nature and human being, since they make sense together. Human existence is necessary in order to understand nature. There is no border between nature and humankind. However there is a line between these two elements in which things are happening and this line symbolizes the process of our relationship with environment. Through a process of personal and spiritual reflection in which we seek ourselves, we explore our own existence and nature's influence upon it. Also, we are able to recognize that there is a screen between nature and our eyes when we look through the camera, which means that we do not see nature itself but rather an image of nature. In this sense, the photographer builds a new image of nature through photography. The photographer does not document nature; instead he or she changes landscape and builds a new and unique one that no one else is able to reproduce. In this way, photographers set up a unique relationship with nature despite technological reproducibility of the camera. It would be interesting to think of a new concept of "aura" through nature photography today.

In analyzing our relationship with landscape, I would say that we take part in a circular process. We change ourselves, so landscape changes because of our daily

actions and we create it through photography. Likewise, we change ourselves due to landscape changes. Consequently, we adapt ourselves to the new circumstances and landscape changes again because of our new relationship with it. This new relationship is photographed and we realize that we have changed landscape through taking a picture and our new behaviour. It is a vicious cycle. This idea makes us think of Friedrich Wilhelm Nietzsche's eternal return theory and his way of understanding life. Through this theory we understand landscape like an unstoppable process in which we are part. In this sense, human altered landscape photography creation can be considered metaphoric artistic behaviour.

Finally, I would like to add that the chapters of this thesis are not conclusive themselves since the evolution of landscape photographic creation is so much a part of human beings that within a short time the content of this dissertation could be reviewed and updated with new data and projects. For example, the technological structures that are photographed by the German photographer Thomas Struth are a recent body of work that could be conceptually linked with future technologies that dominate the current context such as Silicon Valley. These Struth photographs are an artistic reference, which along with other numerous existing artistic projects, could make a new theoretical exploration in the current context that is defined by the high-speed development of everything that surrounds us.

This dissertation could be a first step to engage future photographic proposals that help us to build a functional multidisciplinary narrative in the contemporary art world. A widespread landscape theory could be built through future photographers' works related to the research lines that are developed in this thesis. I would say this research is about photographic creation as an active artistic intervention in our landscape, since ideas shared by numerous included artists could be part of a plan to improve our earth on a global scale. Furthermore, this dissertation could be the beginning of a bigger project to address and improve physical state of nature. It is interesting to think of a new social and ecological landscape that could be possible thanks to ongoing photographic theories.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Adams, R. (2005). *A Portrait in Landscapes*. Arizona: Nazraeli Press LLC.
- Adams, R. (1996). *Beauty in Photography*. New York: Aperture.
- Adams, R. (2013). *¿En qué podemos creer y dónde? Fotografías del Oeste americano*. Madrid: MNCARS y La Fábrica.
- Adams, R.; Burtnysky, E. et al. (2008). *Vanishing Landscapes*. London: Frances Lincoln.
- Alcolea, R. A. (2009). *Picnic de pioneros*. Valencia: GenMEerale de la Construcción.
- Alinder, J. (1982). *Picture America*. Boston: Little, Brown and Company.
- Artola, M. y Pérez Ledesma, M. (2005). *Contemporánea. La historia desde 1776*. Madrid: Alianza.
- Augé, M. (2012). *Futuro*. (Trad. de Rodrigo Molina-Zavalía). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A. (Original en francés).
- Banco Español de Crédito (1996). *Registros fotográficos: últimas propuestas, 1974-1995: colección Banesto*. Madrid: Departamento de Comunicación e Imagen de Banesto.
- Banerjee, S. (2004). *The Last Wilderness: Photographs of the Arctic National Wildlife Refuge*. New York: Gerald Peters Contemporary.
- Barber, S. and Benson, M. (2011). *Growth*. Germany: teNues Publishing Group.
- Barrow, T. F. (1966). *The Automobile. A Photographic Study*. Chicago, Illinois: Illinois Institute of Technology.
- Barthes, R. (2007). *La cámara lúcida*. (Trad. de Joaquim Sala-Sanahuja). Barcelona: Paidós (Original en francés, 1980).
- Baudrillard, J. (1993). *Cultura y simulacro*. (Trad. de Antoni Vicens y Pedro Rovira). Barcelona: Kairos (Original en francés, 1978).
- Baudrillard, J. (2007). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. (Trad. de Irene Agoff). Buenos Aires: Amorrortu (Original en francés, 2005).
- Baudrillard, J. (2009). *El crimen perfecto*. (Trad. de Joaquín Jordá). Barcelona: Anagrama (Original en francés, 1995).
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XX.
- Bauman, Z. (2007). *Vida de consumo*. (Trad. De Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide) Madrid: S.L. Fondo de cultura económica de España (Original en inglés, 2007).
- Beahan, V. y McPhee, L. (1998). *No Ordinary Land. Encounters in a Changing Environment*. New York: Aperture.
- Beaudry, J. (2011). *Nature Study. An Ambivalent Guide*. Philadelphia: The Schuylkill Center for Environmental Education.

- Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz Conocimiento.
- Benjamin, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. (Trad. de Wolfgang Erger). Madrid: Casimiro (Original en alemán, 1931).
- Benjamin, W. (2009). *Estética y Política*. (Trad. de Tomas Joaquín Bartoletti y Julián Manuel Fava). Buenos Aires: Las cuarenta.
- Berger, J. (2008). *Mirar*. (Trad. de Pilar Vázquez). Barcelona: Gustavo Gili (Original en inglés, 1980).
- Berger, J. (2010). *Modos de ver*. (Trad. de Justo G. Beramendi). Barcelona: Gustavo Gili (Original en inglés, 2000).
- Berger, J. y Mohr, J. (2008). *Otra manera de contar*. (Trad. de Coro Acarreta). Barcelona: Gustavo Gili (Original en inglés, 1982).
- Bilder Blätter, B. (1987). *Los árboles mueren de pie*. México: Renata von Hanffstengel.
- Bodei, R. (2011). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. (Trad. de María Condor). Madrid: Siruela S.A. (Original en italiano, 2008).
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2007). *Post producción*. (Trad. De Silvio Mattoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo (Original en inglés, 2004).
- Boy de la Tour, X. (1994). *El Petróleo*. (Trad. de Antonio Domínguez). Barcelona: RBA Editores (Original en francés, 1993).
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales*. Madrid: Akal.
- Bright, D. (1985). *Of Mother Nature and Marlboro Men. An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography*. ED. Exposure 23:1.
- Brown, A. (2014). *Art & Ecology Now*. New York: Thames & Hudson.
- Burtynsky, E. (2005). *China. The Photographs of Edward Burtynsky*. Germany: Steidl.
- Burtynsky, E. (2001). *Edward Burtynsky*. San Francisco: Robert Koch Gallery.
- Burtynsky, E. (2009). *Oil*. Germany: Steidl.
- Burtynsky, E. (2007). *Quarries*. London: Steidl.
- Burtynsky, E.; Ruwedel, M. and Smithson, R. (2003). *Industry and Entropy*. USA: Freedman Gallery; Albright College Center for the Arts.
- Buci-Gluksmann, C. (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros.
- CDAN (2008). *La construcción del paisaje contemporáneo*. Huesca: CDAN.
- Center for Creative Photography, University of Arizona (2009). *New Topographics*. New York: George Eastman House International, Museum of Photography and Film, Steidl.
- Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear (2014). *Las lágrimas de las cosas*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear.

- Chevrier, J.-F. (2007). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Clément, G. (2007). *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Collins, H. (1956). *In the course of time/Hannah Collins*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa: Sa Nostra Caixa de Balears.
- Connor, L.; Schaafsma, Polly; Davis, Keith (1988). *Marks in Place. Contemporary Responses to Rock Art*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Cornejo, C.; Prada Trigo, J. et al. (2010). *Ciudad, territorio y paisaje. Reflexiones para un debate multidisciplinar*. Madrid: C.E.R.S.A.
- Corner, J. (1999). *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press.
- Cosgrove, D. y Fox, W. L. (2010). *Photography and Flight*. London: Reaktion Books.
- Davis, J. (2006). *The British Landscape*. London: Chris Boot.
- Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital: the Hallmark Photographic Collection*. Kansas City, MO: Hallmark Photographic Collection.
- Davis, K. F. (2007). *The Origins of American Photography: from Daguerreotype to Dry-Plate, 1839-1885: the Hallmark Photographic Collection at the Nelson-Atkins Museum of Art*. Kansas City, MO: Nelson-Atkins Museum of Art.
- Davis, K. F.; Aspinwall, J. L. y Watson, A. M. (2012). *Heartland: The Photographs of Terry Evans*. Kansas City, Missouri: Hall Family Foundation in association with The Nelson Atkins Museum of Art.
- Davis, W. y Lord, R. (2013). *Burtynsky. Water*. Germany: Steidl.
- Deal, J. (1999). *Between Nature and Culture: Photographs of the Getty Center*. Los Ángeles: J. Paul Getty Museum.
- Dearborn Massar, P. (1973). *Landscape/Cityscape. A selection of Twentieth-Century American Photographs*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Dugan, J. (1999). *Mostly True*. New York: Joanne Dugan photography.
- Eco, U. (2007). *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa.
- Eliasson, O. (2012). *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliason*. (Trad. de Moisés Puente). Barcelona: Gustavo Gili.
- Ellsworth, E. y Kruse, J. (2013). *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life*. Brooklyn: Punctum books.
- Eskildsen, U. (2008). *Street & Studio: An Urban History of Photography*. London: Tate.
- Evans, T. (1998). *Disarming The Prairie*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Evans, T. (1998). *The Inhabited Prairie*. Kansas: The University Press of Kansas.
- Flam, J. (1996). *Robert Smithson: The Collected writings*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.
- Fluser, V. (2009). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.

- Foster, H., Krauss, R. et al. (2006). *Arte desde 1990*. Madrid: Akal.
- Foster-Rice, G. y Rohrbach, J. (2010). *Reframing the New Topographics*. Chicago: The Center for American Places at Columbia College Chicago.
- Foucault, M. (2009). *Las palabras y las cosas*. (Trad. de Elsa Cecilia Frost). Madrid: Siglo XXI (Original en francés, 1966).
- Fox, W. L. (2005). *Terra Antarctica: Looking into the Emptyest Continent*. San Antonio: Trinity University Press.
- Fox, W. L. (2001). *View Finder: Mark Klett, Photography, and the Reinvention of Landscape*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Francés, F. y Calvo Serraller, F. (2011). *Thomas Ruff. Ma.r.s.* Málaga: CAC.
- Franklin, S. (2008). *Footprint: our Landscape in Flux*. London: Thames & Hudson.
- Fundación Foto Colectania (2003). *Realidad y representación. Coleccionar paisaje hoy*. Barcelona: Fundación Foto Colectania.
- Galassi, P. (2001). *Andreas Gursky*. New York: The Museum of Modern Art.
- Gerritzen, M. and Van Mensvoot, K. (2005). *Next Nature*. BIS Publishers.
- Gielen, C. (2013). *Ciphers*. Berlin: Jovis Verlag GmbH.
- Gierstberg, F.; Vroege, B. (1992). *Wasteland. Landscape from now on*. Rotterdam: Uitgeverij 010 Publishers.
- González, D. (2012). *Las horas claras*. Milán: Situ-acciones.
- Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*. London: Thames and Hudson.
- Gursky, A. (1995). *Andreas Gursky. Images*. London: Tate Gallery.
- Gursky, A.; Wismer Beat, I. et al (2012). *Andreas Gursky: Bangkok*. Germany: Steidl.
- Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*. Germany: Hatje Cantz.
- Hernández Sánchez, D. (2009). *La comedia de lo sublime*. Cantabria: Quálea.
- International Center of Photography (2006). *Ecotopia: The Second ICP Triennial of Photography and Video*. Germany: Steidl.
- International Museum of Photography at George Eastman House (1975). *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. New York: International Museum of Photography. Rochester.
- Jaén, P. (2010). *En torno al hombre masa*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Jordan, C. (2009). *Running the Numbers. An American self-portrait*. Washington: Museum of Art; Washington State University.
- Jussim, E. (1990). *A Distanced Land. The Photographs of John Pfahl*. New York: The University of New Mexico Press; Albright-Knox Art Gallery.
- Jussim, E., y Lindquist-Cock, E. (1985). *Landscape as photograph*. New Haven, Conn.: Yale University Press.

- Kariko, D. y Keul, A. (2010). *Hyperreal World: Landscape as commodity*. Florida: Museum of Fine Arts, Florida State University.
- Kunstmuseum Basel (2007). *Andreas Gursky*. Germany: Hatje Cantz.
- Kunstmuseum Bonn (2011). *Through the Looking Brain*. Germany: Hatje Cantz.
- La Fábrica (2005). *Ciudad:*. Madrid: La Fábrica.
- La Fábrica (2010). *El tiempo expandido*. Madrid: La Fábrica.
- Lange, S. (2004). *Bernd & Hilla Becher. Basic Forms of Industrial Buildings*. (Trad. De Malcolm Bell). Gothenburg: Hasselblad Center Schirmer/ Mosel (Original en alemán, 2004).
- Legido G., M^a V. (2001). *Muerte de la fotografía referencial: de la imagen fotográfica como representación a la imagen fotográfica como herramienta discursiva*. Tesis, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.
- Lenz, G. (2011). *The True Cost of Oil: Canada's Tar Sands and the Last Great Forest*. Garth Lenz.
- Light, M. (2009). *Bingham Mine/ Garfield Stack*. Santa Fe, NM: Radius Book.
- Lipovetsky, G. (2010). *La era del vacío*. (Trad. de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx). Barcelona: Anagrama (Original en francés, 1983).
- Lipovetsky, G. (2008). *Los tiempos hipermodernos*. (Trad. de Antonio-Prometeo Moya). Barcelona: Anagrama (Original en francés, 2004).
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2010). *La cultura-mundo: Respuesta a una sociedad desorientada*. (Trad. de Antonio-Prometeo Moya). Barcelona: Anagrama (Original en francés, 2008).
- Lister, M. (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.
- Lustrum P. (1980). *Landscape: Theory*. New York: Lustrum Press.
- Lyotard, J.-F. (2008). *La condición postmoderna*. (Trad. de Mariano Antolín Rato). Madrid: Cátedra (Original en francés, 1984).
- Maclean, A. S. (2003). *La fotografía del territorio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maderuelo, J. (1996). *El paisaje: arte y naturaleza*. *Actas Huesca 1996, II curso*. Huesca: Diputación provincial de Huesca.
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: ABADA.
- Martín Ramos, Á. (2004). *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: UPC.
- Misrach, R. (1987). *Desert Cantos*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Mitchel, M. (2008). *Australian Minescapes: Edward Burtynsky*. Australia: Western Australia Museum.
- Moure, G. (2000). *La arquitectura sin sombra*. Barcelona: Poligrafía.
- Moya Pellitero, A. M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Naranjo, J. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Natal, J. (2011). *Future Perfect. 2040/2030/2020/2010*. USA: Judy Natal.

- National Film Board of Canada (1984). *Contemporary Canadian Photography. From the Collection of the National Film Board*. Canada: Hurting Publishers Ltd.
- Nevada Museum of Art (2011). *The Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment*. New York: Skira Rizzoli Publications.
- Nietzsche, F. (1982). *Así habló Zaratustra*. (Trad. de J. C. García Borrón). Barcelona: Origen S.A.
- Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva S.L.
- Nogué, J. (2009). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva S.L.
- Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National Gallery of Canada in association with Yale University Press.
- Picaudé, V. y Arbaizar, P. (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pool, P. E. (1999). *The Altered Landscape*. Reno: Nevada Museum of Art in association with University of Nevada Press.
- Pratesi, L. y Carpi De Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Lariviere.
- Prieto, E. (2011). *La arquitectura de la ciudad global*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Punset, E. (2011). *Principios de sostenibilidad*. España: Editorial Planeta DeAgostini. (Colección Claves de la Ciencia, N. 13).
- Redding, M.A.; Debuys, W.; y Solnit, R. (2009). *Grasslands/Separating Species*. Malaysia: Radius Books.
- Reynolds, J. (2002). *Emmet Gowin. Changing the Earth*. New Haven: Yale University Art Gallery.
- Robert V. Fullerton Art Museum (1998). *Sant Khalsa. Of A Personal Nature*. San Bernardino: California State University.
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ruhrberg, K. et al. (2001). *Arte del siglo XX* (Vols. 1-2). Colonia: Taschen.
- Rule, A.; Solomon, N.; y Zimlich, L. (2002). *Original Sources. Art and Archives at the Center for Creative Photography*. Tucson: Center for Creative Photography, University of Arizona.
- Russell Hochschild, A. (1997). *The Time Bind: When Work Becomes Home and Home Becomes Work*. Nueva York: Henry Holt, pp. xviii-xix.
- Ruud, B. K. (2013). *Encounters: Photography from the Sheldon Museum of Art*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Sasse, J. y Handlin, E. (2009). *Trouble in Paradise. Examining Discord between Nature and Society*. Tucson: Tucson Museum of Art.
- Sassen, S. (2010). *Una sociología de la globalización*. Madrid: Katz.
- Sennett, R. (1991). *La conciencia del ojo*. Barcelona: Versal.
- Shore, S. (2007). *The Nature of Photographs*. New York: Phaidon Press Limited.

- Sieh, K.; y LeVay, S. (2005). *Mount St. Helens. Photographs by Frank Gohlke*. New York: Museum of Modern Art.
- Silbermann, A., Bourdieu, P. et al (1971). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Simmel, G. (2013). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro libros.
- Smithsonian American Art Museum (1992). *Between Home and Heaven*. Smithsonian Institution in association with the University of New Mexico Press.
- Sontag, S. (2009). *Sobre la fotografía*. (Trad. de Carlos Gardini). Barcelona: Contemporánea (Original en inglés, 1987).
- Stimson, B. (2009). *El eje del mundo. Fotografía y nación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Stremmel, K. (2004). *Realismo*. London: Taschen.
- Szarkowski, J. (1981). *American Landscapes: Photographs from the Collection of the Museum of Modern Art*. New York: MOMA.
- Tabrizian, M. (2008). *This is That Place*. London: Tate Britain.
- Taylor, D.; Urrea, L. A.; Frieser, H. (2010). *David Taylor: Working the Line*. Santa Fe, NM. : Radius Book.
- Tyler, A.; Burtynsky, E. et al (2007). *Construir, habitar, desocupar: prácticas del espacio*. San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturuneke.
- University of New Mexico Press (1984). *Second View. The Rephotographic Survey Project*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Vattimo, Gianni (1996). *La sociedad transparente*. (Trad. de Teresa Oñate). Barcelona: Paidós Iberica (Original en italiano, 1989).
- Watsuji, T. (2006). *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Sigueme.
- Welling, J. (1990). *James Welling. Photographs 1977-90*. Switzerland: Kunsthalle Bern.
- Wells, L. (2009). *Photography. A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Whiston Spirn, A. (1998). *The Language of Landscape*. New Haven and London: Yale University Press.
- Witkovsky, M. S.; Godfrey, M. et al. (2011). *Light Years: Conceptual Art and the Photograph, 1964-1977*. Chicago: Art Institut of Chicago; New Haven: distribuid by Yale University Press.
- Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus logico-philosophicus*. (Trad. de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera). Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Wolf, M. (2008). *The Transparent City*. New York: Aperture; London: Thames & Hudson.
- Yates, S. (2002). *Poéticas del espacio*. (Trad. de Antonio Fernández Lera). Barcelona: Gustavo Gili. (Original en inglés, 1995).

Capítulos de Libros

- Cronon, W. (1996). Are You an Environmentalist or Do You Work for a Living? En *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place* (pp.171-185). USA: W. W. Norton & Company.

Artículos

- Álvarez Areces, M. Á. (2009). Patrimonio, cultura y paisaje, recursos para una economía sostenible. *Revista Ambienta*.
- Ballamingie, P.; Chen, X. et al. (2009/2010). Edward Burtynsky's China Photographs. A multidisciplinary reading. *Environments Journal*, 37 (2), 66-94.
- Baltz, L. (1985, spring). Landscape Problems. *Aperture* (98).
- Bertrand, G. (1968). Paysage et Géographie physique globale. Esquisse méthodologique. *Revista Géographique des Pyrénées et du SO.* (39), 249-272.
- Demenocal, P. (January/February, 2005). After Tomorrow. The Peril of Ignoring Global Warming. *Orion magazine*.
- Dock, A. (September/October, 2006). Shopping: A Century of Art and Consumer Culture. *NY Arts Magazine*. New York.
- Doreste, A. (2009). Intersticios urbanos: reflexiones a partir de un caos. En *II Congreso Internacional Arte y Entorno. Ciudades Globales, Espacios Locales* (pp. 273-284). Valencia: Centro de Investigación Arte y Entorno.
- García Ponce de León, O. y De Miguel Rodríguez, J. M. (1998). Para una sociología de la fotografía. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas* (84), 83-124.
- Girardet, H. (October, 2010). Regenerative Cities. *World Future Council*. Hamburg: HafenCity University.
- Gómez Isla, J. (2001). Andreas Gursky. La reformulación de la idea de realidad. *Revista Lápis* (176), 54-65.
- Kaplan, J. (May/June, 2008). The Gospel of Consumption. *Orion magazine*.
- Kotkin, J. (July/August, 2010). *Ready Set Grow. The U.S. population will expand by 100 million over the next 40 years. That's a good thing, the author argues*, en "40 things you need to know about the next 40 years". *Smithsonian Magazine*, 61-67.
- Kuspit, D. (April, 1990). All Our Yesterdays. *Artforum*, 38 (8).
- Lacarrieu, M. (2007). La insoportable levedad de lo urbano, *Revista Eure*, XXXIII (99), 47-64.
- Maderuelo, J. (2010). El paisaje urbano, *Revista Estudios Geográficos*. LXXI (269), 575-600.
- Marchán Fiz, S. y Colomina, B. (2010). Arquitectura II. La mirada del artista, *Revista Exit. Imagen y Cultura*, (37).
- Marrodán, E. (2007). De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo. *Revista Bienes Culturales. IPHE.* (7). Plan de Patrimonio Industrial, 103-118.
- Medina, P. (2010). Paisajes habitables. *Enrahonar. Cuadernos de filosofía*, (45), 95-106.

- Ohlin, A. (2002). Andreas Gursky and the Contemporary Sublime. *Art Journal*. 61 (4), 22-35.
- Olmo, S. B. (2001). El cambio de paradigma de paisaje urbano. *Revista Lápiz*, (176). 36-53.
- Rabe, A. M^a (2011). Huellas de la ciudad. Reflexiones sobre la ciudad, monumento y fotografía a partir de Walter Benjamin. *Revista Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 187 (747), 143-168.
- Rudd, B. (2013, spring). Artists Dana Fritz & John Pfahl, *Artland*.
- Rugoff, R. (1998). World Perfect. Andreas Gursky, *Frieze Magazine*, (43).
- Sánchez, N. y Hernáiz, J. (2004). Estética y Arte en la Expresión Fotográfica. *Revista de Investigación Área Abierta*, (9).
- Soulages, F. (2001). Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen. *Revista Universo fotográfico*, (4).
- Soulages, F. (2008). Para una nueva filosofía de la imagen. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, (39), 95-112.
- Wells, L.; Simmel, G. et al. (2010). Paisajes silenciosos, *Revista Exit. Imagen y Cultura*, (38).
- Wittenberg, S. (1995). La mirada que pinta. Escritura y pintura en Peter Handke, *Revista La balsa de la medusa*, (35), 21-34.
- Zabel, B.; Hawes, P.; Stuart, H. y Marino, B. (1999). Construction and engineering of a created environment: Overview of the Biosphere 2 closed system. *Ecological Engineering* (13), 43-63.

DOCUMENTOS EN DVD

- Baichwal, J. (2006). *Paisajes transformados*, [DVD]. Canadá: Karma Films.
- Baichwal, J. y Burtynsky, E. (2013). *Watermark*, [DVD]. Canadá: Mongrel.
- BBC (2009). *The Genius of Photography*, [DVD]. London: BBC.
- Burns, R. (2002). *Ansel Adams. A Documentary Film*, [DVD]. USA: Sierra Club and Steeplechase Films.
- Cartier-Bresson, H. (2007). *The Decisive Moment*, [DVD]. NY: International Center of Photography; París: Fundación Henri Cartier-Bresson.
- Intermedio (2011). *Contactos. Los mejores fotógrafos del mundo revelan los secretos de su profesión*, [DVD]. Barcelona: Intermedio.
- Sheeler, C. y Strand, P. (1921). *Manhatta*, [DVD]. USA.

DOCUMENTOS EN LÍNEA

- Abdulaziz, Mustafah. *Water*, [en línea]. Disponible en: <http://www.mustafahabdulaziz.com/water/> [2013, 22 de septiembre].
- Als, C. *The River Ruins Black*, [en línea]. Disponible en: <http://christianals.com/the-river-runs-black/> [2012, 3 de mayo].
- *Andreas Gursky: Singapore*, [en línea]. Disponible en: http://www.its.caltech.edu/~squires/gursky/gursky_4.html [2014, 22 de octubre].
- Art Blart. Exhibition: “Naoya Hatakeyama: Natural Stories” at the San Francisco Museum of Modern Art, [en línea]. Disponible en: <http://artblart.com/tag/naoya-hatakeyama-atmos/> [2013, 2 de mayo].
- Art Gallery NSW. *Collection: Andreas Gursky, Chicago Mercantile Exchange*, [en línea]. Disponible en: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/L2011.32/> [2014, 3 de mayo].
- Asenjo, G. (2011). *Serge Latouche: “La gente feliz no suele consumir”*, [en línea]. Disponible en: <http://www.diariodenavarra.es/20110211/navarra/serge-latouche-gente-feliz-suele-consumir.html%3Fnot%3D2011021103385837%26dia%3D20110211> [2013, 23 de octubre].
- *Beauty & The Beast: Industrial Landscapes of Australia*, [en línea]. Disponible en: <https://www.behance.net/gallery/4226469/Industrial-Landscapes> [2014, 3 de julio].
- Beltrá, D. *Forests*, [en línea]. Disponible en: <http://danielbeltra.photoshelter.com/#!/portfolio/G0000cCvaCbx6ioo/I0000aJA3vRnifXc> [2014, 25 de noviembre].
- Beltrá, D. *Group Exhibitions: Pure Water at Lentos Kunstmuseum in Liz, Austria*, [en línea]. Disponible en: <http://danielbeltra.photoshelter.com/index#!/p/upcoming> [2014, 11 de diciembre].
- Beltrá, D. *Spill*, [en línea]. Disponible en: <http://danielbeltra.photoshelter.com/#!/portfolio/G0000N9uDgKewQWk/I0000Buiq1v28Reg> [2014, 25 de noviembre].
- Beyst, S. (2007). *American Suburb X (ASX): Andreas Gursky. “From a World’s Spirit’s Eye View”*, [en línea]. Disponible en: <http://www.americansuburbx.com/2011/08/andreas-gursky-from-worlds-spirits-eye.html> [2014, 19 de junio].
- Bildindex der Kunst und Architektur. *Meer mit aufgehender Sonne*, [en línea]. Disponible en: <http://www.bildindex.de/obj32037976.html#|home> [2012, 2 de abril].
- Burtynsky, E. (2006). *My wish: Manufactured Landscapes and Green Education*, [en línea]. Disponible en: https://www.ted.com/talks/edward_burtynsky_on_manufactured_landscapes/transcript?language=es [2014, 23 de octubre].
- *Carta del Jefe Seattle al presidente de los Estados Unidos*, [en línea]. Disponible en: http://www.ciudadseva.com/textos/otros/carta_del_jefe_seattle_al_presidente_de_los_estados_unidos.htm [2014, 01 de diciembre].
- Center for Creative Photography. *Online collections: Laurie Brown, Waterfront Living, Northwest Las Vegas, Part I*, [en línea]. Disponible en: <http://ccp>

- emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/search@/2/title-asc?t:state:flow=3dbcdf77-f7a9-451e-8efc-eada62d80fe8 [2013, 22 de noviembre].
- Center for Creative Photography. *Online collections: Laurie Brown, Waterfront Living, Northwest Las Vegas, Part II*, [en línea]. Disponible en: <http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/search@/3/title-asc?t:state:flow=3dbcdf77-f7a9-451e-8efc-eada62d80fe8> [2013, 22 de noviembre].
 - Center for Creative Photography. *Online collections: Robert Dawson, Fountain, Caesar's Palace, Las Vegas*, [en línea]. Disponible en: <http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/search@/2/title-asc?t:state:flow=b2eccfec-f0b6-41c3-967d-ee79fdcc0781> [2013, 4 de noviembre].
 - Center for Creative Photography. *Online collections: Robert Dawson, Hoover Dam, Arizona/Nevada*, [en línea]. Disponible en: <http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/search@/0?t:state:flow=56078583-3cf4-4349-976a-55cb3adf9b20> [2013, 15 de noviembre].
 - Center for Creative Photography. *Online collections: Robert Dawson, Uranium Drive-In, Naturita*, [en línea]. Disponible en: <http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/search@/0?t:state:flow=2652f13f-4612-4eb6-bccb-b0fba84de741> [2013, 23 de octubre].
 - Couturier, S. *Stephane Couturier: Photos*, [en línea]. Disponible en: <http://www.stephane Couturier.fr/couturier/photos.html> [2013, 21 de septiembre]
 - Curcio, S. (2012). *The Big Picture: An Interview with Edward Burtynsky*, [en línea]. Disponible en: <http://dailyserving.com/2012/06/the-big-picture-an-interview-with-ed-burtynsky/#more-28059> [2014, 02 de octubre].
 - Davies, J. *Easington Colliery, County Durham, 1983*, [en línea]. Disponible en: <http://www.johndavies.uk.com/staly.htm> [2014, 25 de octubre].
 - Dawson, R. *Global Water Project*, [en línea]. Disponible en: <http://www.robertdawson.com/portfolio.html?folio=Projects> [2014, 5 de septiembre].
 - *El mapamundi de José Manuel Ballester*, [en línea]. Disponible en: <http://www.hoyesarte.com/evento/2014/04/el-mapamundi-de-jose-manuel-ballester/> [2014, 4 de octubre]
 - Gagossian Gallery (2014). *Gagossian Gallery: Clear*, [en línea]. Disponible en: <http://www.gagossian.com/exhibitions/clear--july-25-2014> [2014, 05 de diciembre].
 - Galería Alfredo Viñas. *Rafael Agredano: escenas pastorales del sur galante*, [en línea] Disponible en: http://www.alfredovinas.com/galeria/catalogos/exposicionactual_rafaelagredano.html [2012, 2 de febrero].
 - 1500 Gallery. *Julio Bittencourt*, [en línea]. Disponible en: <http://www.1500gallery.com/#/julio-bittencourt/> [2013, 25 de octubre].
 - Galloway, S. *NextNature: Corkscrew*, [en línea]. Disponible en: <http://www.stephengalloway.com/nextnature/qg1z88rpfijqo0kjt25la3hv1ab5t> [2014, 23 de septiembre].
 - Gary Braasch. *Environmental Photography*, [en línea]. Disponible en: <http://www.braaschphotography.com/workshops/workshopmaine.html> [2013, 24 de noviembre].

- Godwin, F. *Landmarks Book*, [en línea]. Disponible en:
<http://www.djclark.com/godwin/landmarks/> [2013, 22 de septiembre].
- Grande, J. K. (2006). *Interview: "Manufactured Landscapes: An Interview with Ed Burtynsky"*, [en línea]. Disponible en:
<http://www.americansuburbx.com/2009/05/interview-manufactured-landscapes.html> [2014, 01 de julio].
- Heilner, A. *Aerial Landscapes*, [en línea]. Disponible en:
<http://heilner.net/projects/aerial-landscapes/> [2014, 23 de septiembre].
- Jini, C. (2011). Dionisio González_A New Suggestion of Urban Architecture through Photography. *Space Magazine*, [en línea]. Disponible en:
http://www.vmspace.com/eng/sub_emagazine_view.asp?category=people&idx=11224
- Landezine. *Landschaftspark Duisburg Nord by Latz + Partner*, [en línea]. Disponible en: <http://www.landezine.com/index.php/2011/08/post-industrial-landscape-architecture/> [2013, 2 de abril].
- Landschaftspark Duisburg-Nord. *Architecture & Nature*, [en línea]. Disponible en: <http://en.landschaftspark.de/architecture-nature>. [2012, 20 de marzo].
- Lannan. *Subhankar Banerjee*, [en línea]. Disponible en: [2014, 20 de noviembre].
- Lin, M. (2009). *What is Missing?*, [en línea]. Disponible en: www.whatismissing.net. [2014, 24 de noviembre].
- Liveauctioneers. *Andreas Gursky. Cent II Diptychon*, [en línea]. Disponible en: <http://www.liveauctioneers.com/item/2675704> [2014, 22 de agosto].
- Lord Cultural Resources (2014). *Lord Cultural Resources and world renowned team awarded design of Canada's National Holocaust Monument*, [en línea]. Disponible en: <http://www.lord.ca/Pages/nhm-project.php> [2014, 12 de julio].
- Maisel, David. *Works: American Mine*, [en línea]. Disponible en: <http://davidmaisel.com/portfolio-item/american-mine/> [2014, 3 de julio].
- Maisel, David. *Works: Black Maps*, [en línea]. Disponible en: <http://davidmaisel.com/portfolio-item/black-maps/> [2014, 4 de julio].
- Maisel, David. *Works: The Lake Project*, [en línea]. Disponible en: <http://davidmaisel.com/portfolio-item/the-lake-project/> [2014, 4 de julio].
- Maisel, David. *Works: The Mining Project*, [en línea]. Disponible en: <http://davidmaisel.com/portfolio-item/the-mining-project/> [2014, 3 de julio].
- Master of Photography. *Robert Adams: Untitled, Denver*, [en línea]. Disponible en: http://www.masters-of-photography.com/A/adamsr/adamsr_newworld3_full.html [2014, 20 de octubre].
- Matthew Marks Gallery. *Chicago Board of Trade*, [en línea]. Disponible en: http://www.matthewmarks.com/new-york/exhibitions/1997-11-15_andreas-gursky/works-in-exhibition/#/images/6/ [2015, 2 de enero].
- MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main. *Works from the collection*, [en línea]. Disponible en: <http://vu2002.cl1.login-center.eu/en/sammlung/werkdetailseite/?werk=1995%2F24> [2014, 2 de febrero].
- Moma. *Barnett Newman: Onement, I*, [en línea]. Disponible en: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79601 [2013, 3 de marzo].

- Moma. *Untitled (Stack): Donald Judd*, [en línea]. Disponible en: http://www.moma.org/learn/moma_learning/donald-judd-untitled-stack-1967 [2013, 4 de abril].
- Moomau, G. (2012). *Glenn Moomau Reviews The Ruins of Detroit by Yves Marchand and Romaine Meffre*, [en línea]. Disponible en: <http://terrain.org/2012/issue-30/detroits-grand-past/> [2014, 05 de noviembre].
- Morley, S. (2010). *The contemporary sublime*, [en línea]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/staring-contemporary-abyss> [2014, 22 de mayo].
- Museo Vostell Malpartida. *Colecciones: El Fin del Parzival*, [en línea]. Disponible en: <http://museovostell.org/coleccion1.htm> [2013, 4 de junio].
- Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin. *Barnett Newman: Who's afraid of red, yellow, and blue IV*, [en línea]. Disponible en: <http://www.smb.museum/en/museums-and-institutions/nationalgalerie/image-gallery.html> [2012, 5 de mayo]
- Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin. *Caspar David Friedrich: Der Mönch am Meer*, [en línea]. Disponible en: <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/nationalgalerie/home.html#> [2012, 4 de mayo].
- National Gallery of Australia. *Collection: Eugene von Guérard*, [en línea]. Disponible en: <http://artsearch.nga.gov.au/zoom/ZOOM.cfm?zImagePath=48469&View=LRG&IRN=48469> [2014, 22 de noviembre].
- *National Holocaust Monument*, [en línea]. Disponible en: <http://holocaustmonument.ca/#monument> [2014, 13 de octubre].
- National Post. *Winning design for Canada's new National Holocaust Monument unveiled in Ottawa*, [en línea]. Disponible en: <http://news.nationalpost.com/2014/05/13/winning-design-for-canadas-new-national-holocaust-monument-unveiled-in-ottawa/> [2014, 23 de diciembre].
- Naturae. *Dusan Rajic: Exile Aesthetics*, [en línea]. Disponible en: <http://naturaeproject.tumblr.com/rajic> [2014, 22 de marzo].
- Noble, A. & Palmer Albers, K. (2014). *In Search of an Ecological Sublime: A Conversation on Art + Environment Between Anne Noble and Kate Palmer Albers*, [en línea]. Disponible en: <http://terrain.org/2014/interviews/in-search-of-an-ecological-sublime/> [2014, 23 de octubre].
- Pastor, G. (2005). La fotografía de Andreas Gursky: nuevos paisajes para la ciudad actual. *Revista Digital de Arte Contemporáneo arte2o* [en línea], N° 25. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/arte2o/documentosfotografiagursky.htm>.
- Peco, R. (2014). *Las fotos de las vacaciones que nunca existieron*, [en línea]. Disponible en: http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2014/10/06/actualidad/1412599835_599297.html [2014, 7 de octubre].
- Pfahl, J. *Piles*, [en línea]. Disponible en: <http://johnpfahl.com/pages/piles/24nurserypilewinter.html> [2014, 12 de mayo].
- Reinbold, C. (2014). *Interview with Judy Natal. The Machines Are Here and They Are Us*, [en línea]. Disponible en: <http://terrain.org/2014/interviews/judy-natal/> [2014, 23 de octubre].

- Renobell, V. (2005). Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital, *UOC Papers* [en línea], N° 1. Disponible en: <http://www.uoc.edu/uocpapers/1/dt/esp/renobell.pdf>.
- Roberts, S. *The Social: Landscapes of Leisure*, [en línea]. Disponible en: <http://simoncroberts.com/wp-content/uploads/2014/12/The-Social-Landscapes-of-Leisure-Plates.pdf> [2014, 23 de julio].
- Sánchez, R. (2014). “*Bienvenidos al Antropoceno*”, [en línea]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/ciencia/2014/10/17/5440f448ca4741864a8b458d.html> [2014, 17 de octubre].
- Serrano Saseta, R. (2006). Aspectos urbanos y arquitectónicos de los grandes almacenes de París: modernización del gran comercio urbano a partir de la primera mitad del siglo XIX, *Scripta Nova* [en línea], N° 211. Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-211.htm>.
- Shenal, M. *Secondary Nature*, [en línea]. Disponible en: <http://www.martinashenal.com/secondary-nature> [2013, 28 de enero].
- Societe Generale Collection. *Buraco Quente II. Dionisio González*, [en línea]. Disponible en: http://www.collectionsocietegenerale.com/en/pieces_of_art/6006-buraco_quente_ii.html [2013, 2 de julio].
- Sosa Troya, M. (2013). *El arte desecho*, [en línea]. Disponible en: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/12/23/actualidad/1387806698_971492.html [2013, 19 de diciembre].
- Tabrizian, M. *Mitra Tabrizian: Beyond the limits*, [en línea]. Disponible en: <http://mitratabrizian.com/beyond.php> [2013, 24 de marzo].
- Tabrizian, M. *Mitra Tabrizian: Silent Majority*, [en línea]. Disponible en: <http://mitratabrizian.com/silent.php> [2013, 24 de marzo].
- Tate. *Andreas Gursky: Centre Georges Pompidou*, [en línea]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-centre-georges-pompidou-p11675/text-summary> [2014, 22 de noviembre].
- Tellechea, J. C. (2013). *Andreas Gursky, un "compositor" que "pinta"*, [en línea]. Disponible en: <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=da2fca58-233f-48bb-9cdc-9093ba6a47a0> [2013, 20 de diciembre].
- The Art Newspaper (2012). *New York water tanks to be transformed works of art*, [en línea]. Disponible en: <http://www.theartnewspaper.com/articles/New-York-water-tanks-to-be-transformed-into-works-of-art/25702> [2014, 12 de abril].
- The Modern. *Collection: Seestücke-Welle (Sea Piece-Wave)*, [en línea]. Disponible: <http://themodern.org/collection/seestckewelle-sea-piecewave/949> [2013, 4 de marzo].
- Thomas, A. (2012). *Heartland*, [en línea]. Disponible en: <http://places.designobserver.com/feature/heartland-the-photographs-of-terry-evans/36858/> [2012, 25 de octubre].
- Tunick, S. *Spencer Tunick: Installations*, [en línea]. Disponible en: <http://spencertunick.com/installations/urban> [2014, 22 de octubre].
- UCR California Museum of Photography. *The Scripps Pier*, [en línea]. Disponible en: <http://138.23.124.165/exhibitions/adams/> [2013, 24 de junio].

- Vestuario escénico. *Los grandes almacenes. “Le Bon Marché”*, [en línea]. Disponible en: <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/03/02/los-grandes-almacenes-le-bon-marche/> [2014, 21 de junio].
- Wang, Z. (1994). *A description of the Ruin cleaning project*, [en línea]. Disponible en: <http://www.zhanwangart.com/index.php/art/detail/?lang=e&id=3> [2014, 2 de marzo].
- *Watermark. A film by Jennifer Baichwall & Edward Burtynsky*, [en línea]. Disponible en: http://burtynsky-water.com/bwwp/wp-content/uploads/2013/08/Final_without-credits_Mongrel-Media-Press-Kit-Watermark.pdf [2014, 12 de julio].
- Wolberger, O. *Imitation of life*, [en línea]. Disponible en: <http://oferwolberger.com/projects/imitation-of-life/> [2013, 20 de octubre].
- Worcester Art Museum. *Charles Sheeler: City Interior*, [en línea]. Disponible en: <http://www.worcesterart.org/collection/American/1937.3.html> [2013, 14 de mayo].
- *Zireja: photography & environmental arts*, en [línea]. Disponible en: <http://www.zireja.com/#> [2014, 16 de octubre].

ARCHIVOS

- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1106, *Andrew Rogers: Rhythms of Life. Folder 1: Artist information and Project Summaries*, en “Andrew Rodgers. Rhythms of Life. Folders 1-2” (Box 2). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE, *Burtynsky: Oil-Publicity*, en “Burtynsky Archives”. Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE, *Edward Burtynsky: Oil. 6/9/2012 – 9/23/2012*, en “Burtynsky Archives”. Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, N6494.E36 H3775.1996, *Future Garden. Teil 1. Die gefährdeten Wiesen Europas. Hellen Mayer Harrison and Newton Harrison* (Special Collection). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, HM901.D752.2009, *Environmental Demographics. Consumption Impacts*, en “Drivers of Change Demographics” (Special Collection). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, HM901.D752.2009, *Social Demographics: Urban Migration*, en “Drivers of Change Demographics” (Special Collection). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, HM901.D752.2009, *Technological Urbanization. Intelligent Buildings*, en “Drivers of Change Demographics” (Special Collection). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1215, *Jean-Pierre Bonfort: Traveling. Folder 10: Nevada USA, Pyramid Lake and Virginia City (3 of 3)*, en “Mark Klett and William L. Fox: the Half-Life of History” (Box 35). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1103, *Joan Myres – Wondrous Cold: An Antarctic Journey. Folder 14: NSF. Related Journals. 2001-2002*, en “Joan Myres – Wondrous Cold: An Antarctic Journey”. Reno, NV (EE.UU.).

- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1214, *Judy Natal: Future Perfect. Series 1: Artist Information. Folder 6: Interviews*, en “Judy Natal: Future Perfect” (Box 53). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1214, *Judy Natal: Future Perfect. Series 3. Preliminary Research, Biosphere 2. Folder 7: Contact Prints (4 of 5)*, en “Judy Natal: Future Perfect” (Box 53). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1214, *Judy Natal: Future Perfect. Series 3. Preliminary Research, Biosphere 2. Folder 8: Contact Prints (5 of 5)*, en “Judy Natal: Future Perfect” (Box 53). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1214, *Judy Natal: Future Perfect. Series 3. Preliminary Research, Biosphere 2. Folder 1: Research: Travel Materials*, en “Judy Natal: Future Perfect” (Box 53). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1214, *Judy Natal: Future Perfect. Series 5: Future Perfect. Folder 3: Research Materials (2 of 2)*, en “Judy Natal: Future Perfect” (Box 55). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1109, *Mandy Martin: Desert Channels. Series 1: In the Field. Folder 1: Artist Information*, en “Mandy Martin: Desert Channels” (Box 16). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1109, *Mandy Martin: Desert Channels. Series 1: In the Field. Folder 17: Photos, Steve Wilson Regional Coordinator*, en “Mandy Martin: Desert Channels” (Box 16). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1109, *Mandy Martin: Desert Channels. Series 2: The Book. Folder 2: Book Development (1 of 3)*, en “Mandy Martin: Desert Channels” (Box 16). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1407, *North Dakota Oil Boom. Series 3: Project Out Comes. Folder 3: Field Museum Exhibition*, en “Terry Evans & Elizabeth Farnsworth: North Dakota Oil Boom” (Box 60). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1407, *North Dakota Oil Boom. Series 3: Project Out Comes. Folder 2: Nevada Museum of Art Blog*, en “Terry Evans & Elizabeth Farnsworth: North Dakota Oil Boom” (Box 60). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1407, *North Dakota Oil Boom. Series 3: Project Out Comes. Folder 4: Press / media*, en “Terry Evans & Elizabeth Farnsworth: North Dakota Oil Boom” (Box 60). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1407, *North Dakota Oil Boom. Series I: Project Research: Development. Folder I: Collaboration; Development Correspondence*, en “Terry Evans & Elizabeth Farnsworth: North Dakota Oil Boom” (Box 60). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 0910, *Patricia Watts: Ecoartspace. Folder 1: Essays*, en “Patricia Watts: Ecoartspace. Folders 1-2” (Box 2). Reno, NV (EE.UU.).

- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 0910, *Patricia Watts: Ecoartspace. Folder 2: Exhibition Ephemera*, en “Patricia Watts: Ecoartspace. Folders 1-2” (Box 2). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1203, *Smoth Allen: 2011 Projects for Landscape Futures* (S- Box 5). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1215, *The Half-Life of History. Folder 14: Correspondence*, en “Mark Klett and William L. Fox: the Half-Life of History” (Box 35). Reno, NV (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG 172:2, *About the Earth: Concepts of a Complex Nature*, en “Water in the West: Sharon Stewart” (Sharon Stewart Archive). Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG31:2: 2, *Ansel Adams. Oaktree, Cliffs, YoseValley*, en “Ansel Adams. Activity Files, Book Materials” (Ansel Adams Archive). Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG28:1, *Ansel Adams. Testimony of Ansel Adams before the Senate Parks, Recreation and Renewable Resources subcommittee, April 24, 1980, on S.2551.*, en “Ansel Adams Archive. Activity files: Lectures, 1976-1983. Interviews, 1945-1978” (Ansel Adams Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *“Affinities...Now and Then” Art Space, KCAI, Kansas City, Missouri. February 1-March 26. 2003*, en “Joe Deal Archive. Box 2. NEA Project Materials; [Panel, Special Projects, Fellowship Award, Publications, Lecture Notes]; Manuscript Materials, 2003-2010” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG202:30, *Aperture. N° 89. 1982. ISBN: 0-89381-112-2. 2. People and Ideas*, en “Writings by and about Barrow” (Thomas Barrow Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG202:30, *Barrow, Thomas F. (1966): The Automobile. A Photographic Study. Chicago, Illinois: Illinois Institute of Technology*, en “Writings by and about Barrow” (Thomas Barrow Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG172:9, *Biographical Narrative*, en “Water in the West: Terry Evans” (Terry Evans Archive). Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG29:22, *Center for Creative Photography (1997): Building on our Strengths. Tucson, AZ: Arizona Board of Regents*, en “Harry Callahan Archive. Publications, 1996-2000” (Harry Callahan Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG31:2:15:2, *Concepts of Conservation and Wilderness*, en “Ansel Adams Archive. Conservation, National Park Service, Yosemite Park and Curry Company, 1947-1983” (Ansel Adams Archive). Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG202:30, *Contemporary Portfolios*, en “Writings by and about Barrow” (Thomas Barrow Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).

- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG172:5, *Contemporary Romanticism. Los Angeles/ Chuck Nicholson. May 22, 1982*, en “Water in the West: Laurie Brown” (Laurie Brown Archive). Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG28:1, *Critic’s choice #212 Elizabeth Sipiro. December 25, 1978. Ansel Adams: the Photographer as creative artist*, en “Ansel Adams Archive. Activity files: Lectures, 1976-1983. Interviews, 1945-1978” (Ansel Adams Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG172:9, *Evans, Terry (1998). Disarming the Prairie. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press*, en “Water in the West: Terry Evans” (Terry Evans Archive). Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG172:9, *Evans, Terry (1998). The Inhabited Prairie. Kansas: The University Press of Kansas*, en “Water in the West: Terry Evans” (Terry Evans Archive). Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG28:1, *Experimental Lecture. F.O.P 8-11-79. My Life in Photography*, en “Ansel Adams Archive. Activity files: Lectures, 1976-1983. Interviews, 1945-1978” (Ansel Adams Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *Friends of Photography “New Landscapes II”, Dec. 1980-Jan. 1981*, en “Joe Deal Archive. Box 2. NEA Project Materials; [Panel, Special Projects, Fellowship Award, Publications, Lecture Notes]; Manuscript Materials, 2003-2010” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG31:2:14:7, *Interview I – 12 May 1972. Beauty or Therapy*, en “Ansel Adams Archive. Activity files: Interviews, 1978-1979” (Ansel Adams Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG31:2:14:7, *Interview I – 12 May 1972. Concepts of Conservation and Wilderness*, en “Ansel Adams Archive. Activity files: Interviews, 1978-1979” (Ansel Adams Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG31:2:14:7, *Interview I – 12 May 1972. Ecology and Rationality*, en “Ansel Adams Archive. Activity files: Interviews, 1978-1979” (Ansel Adams Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG28:1, *Interview of Ansel Adams by Bob Cahn. 18 March 1975*, en “Ansel Adams Archive. Activity files: Lectures, 1976-1983. Interviews, 1945-1978” (Ansel Adams Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *Joe Deal: Beach Cities Series BCSPACE, Laguna, CA. Jan. 6-Jan.31, 1981*, en “Joe Deal Archive. Box 2. NEA Project Materials; [Panel, Special Projects, Fellowship Award, Publications, Lecture Notes]; Manuscript Materials, 2003-2010” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *Joe Deal. Howard Foundation Fellowship Proposal*, en “Joe Deal Archive. Teaching” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).

- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229:6/29, *Joe Deal. New Work*, en “Joe Deal Archive. Box 6. Maps, Directions, Activity logs, Geological surveys; Karst, Kansas, Nebraska, New Mexico & North and South Dakota” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *Joe Deal. Photographs 1971-1995. Master Sets Inventory*, en “Joe Deal Archive. Masters Sets Inventory” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *Joe Deal. Southern California Photographs, 1976-1996. Fault Zones: Reading at the Edge. La Municipal Art Gallery. 1992*, en “Joe Deal Archive. Box 2. NEA Project Materials; [Panel, Special Projects, Fellowship Award, Publications, Lecture Notes]; Manuscript Materials, 2003-2010” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *“Joe Deal: The Fault Zone and Other Work. 1976-1986” Dec 11, 2003-Jan 31, 2003. Robert Mann Gallery*, en “Joe Deal Archive. Box 2. NEA Project Materials; [Panel, Special Projects, Fellowship Award, Publications, Lecture Notes]; Manuscript Materials, 2003-2010” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG202:29, *Journal for years 1962 – Jan. 1965*, en “Thomas Barrow. Biographical (I) Resumes, Journals, Interviews” (Thomas Barrow Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *Kroy Wisbar, Eva; and Visual Resources (1977): Contemporary Photography. Contemporary Art. One Lincoln Plaza, New York: Visual Resources/slides 77*, en “Joe Deal Archive. Box 2. NEA Project Materials; [Panel, Special Projects, Fellowship Award, Publications, Lecture Notes]; Manuscript Materials, 2003-2010” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG172:5, *Laurie Brown. Recent Terrains*, en “Water in the West: Laurie Brown” (Laurie Brown Archive). Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG31:2: 2, 2. *Leaves, Stump, Frost, October Morning*, en “Ansel Adams. Activity Files, Book Materials” (Ansel Adams Archive). Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *Lecture Notes*, en “Joe Deal Archive. Teaching” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *Lecture Notes. Site Documents*, en “Joe Deal Archive. Teaching” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *Los Angeles Alumni Talk-Joe Deal*, en “Joe Deal Archive. Teaching” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG172:5, *Los Angeles Times. R/Friday, October 30, 1992*, en “Water in the West: Laurie Brown” (Laurie Brown Archive). Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG31:2: 2, *My Camera in the National Parks by Ansel Adams. 30 photographs with interpretative text and*

- informative material on the Parks and Monuments and photographic data*, en “Ansel Adams. Activity Files, Book Materials” (Ansel Adams Archive). Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229:1, *New Topographics: the trajectory from creative intention to critical response*. Annie Gilbert, January 1997, en “Joe Deal Archive. New Topographics Materials” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
 - Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *Polemical Landscapes*, en “Joe Deal Archive. Box 6. Maps, Directions, Activity logs, Geological surveys; Karst, Kansas, Nebraska, New Mexico & North and South Dakota” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
 - Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *Publications*. “*The Altered Landscape*” University of Nevada Press, 1994, en “Joe Deal Archive. Box 3. Exhibition Materials” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
 - Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *Publications*. “*The Museum of California*” magazine. March/ April 1982. Interview with Joe Deal by Mary Stofflet, en “Joe Deal Archive. Box 3. Exhibition Materials” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
 - Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG28:1, *Remarks at Gathering at the Adams’ Home on March 6, 1977*, en “Ansel Adams Archive. Activity files: Lectures, 1976-1983. Interviews, 1945-1978” (Ansel Adams Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
 - Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229:1, *Reviews, 1975*. *Man-Shaped Landscapes*. Robert W. Woolard. Los Angeles. Vol. 7, N°13, March 27. Artweek, en “Joe Deal Archive. New Topographics Materials” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
 - Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG172:7, *Robert V. Fullerton Art Museum (1998). Sant Khalsa. Of a Personal Nature*. San Bernardino: California State University, en “Water in the West: Sant Khalsa” (Sant Khalsa Archive). Tucson, AZ (EE.UU.).
 - Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG29:22, *San Jose Museum of Art (1998): Holding Patterns. Selection from the Photography Collection of Arthur Goodwin*. San Jose, California: San Jose Museum of Art, en “Harry Callahan Archive. Publications, 1996-2000” (Harry Callahan Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
 - Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *Slides “Landslide”, “Kansas Landscape” and [untitled]*, en “Joe Deal Archive. Masters Sets Inventory” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
 - Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, “*Suburban Escape: The Art of California Sprawl*”. San Jose Museum of Art, Sept 23, 2006-Mar 4, 2007, en “Joe Deal Archive. Box 2. NEA Project Materials; [Panel, Special Projects, Fellowship Award, Publications, Lecture Notes]; Manuscript Materials, 2003-2010” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
 - Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *Summer Light*. Light Gallery, New York 1972, en “Joe Deal Archive. Box 2. NEA Project Materials;

[Panel, Special Projects, Fellowship Award, Publications, Lecture Notes]; Manuscript Materials, 2003-2010” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).

- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG 172:2, *The American West. Culturefront. A Magazine of the Humanities. Vol. 2. N° 2. Summer 1993*, en “Water in the West: Sharon Stewart” (Sharon Stewart Archive).Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG 172:2, *The Country Between Us: Contemporary American Landscape Photographs*, en “Water in the West: Sharon Stewart” (Sharon Stewart Archive).Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG172:II, *The Water in the West Project*, en “Water in the West: Peter Goin” (Peter Goin Archive). Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG202:30, *Thomas F. Barrow*, en “Writings by and about Barrow” (Thomas Barrow Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG202:30, *Thomas Barrow: Thesis*, en “Writings by and about Barrow” (Thomas Barrow Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG172:5, *UCR/ California Museum of Photography. Summer Calendar, 1997*, en “Water in the West: Laurie Brown” (Laurie Brown Archive). Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229:6/29, *West and West: Joe Deal*, en “Joe Deal Archive. Box 6. Maps, Directions, Activity logs, Geological surveys; Karst, Kansas, Nebraska, New Mexico & North and South Dakota” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG229, *Writing about Joe Deal "Joe Deal: Dealing with Postmodern Tendencies" Sara Hospador, Postmodernism in the Arts. November 18, 1992*, en “Joe Deal Archive. Box 1. Manuscript Materials, 1972-2002” (Joe Deal Archive), Tucson, AZ (EE.UU.).
- Center for Creative Photography, Volkerding Study Center, AG31:2: 2, *Yosemite Falls by Ansel Adams. A reproduction from “My Camera in Yosemite Valley”, Virginia Adams and Houghton Mifflin Company, publishers*, en “Ansel Adams. Activity Files, Book Materials” (Ansel Adams Archive). Tucson, AZ (EE.UU.).

INSTITUCIONES

- Art Institute of Chicago. En Chicago, Illinois (EE.UU.)
- Biosphere 2. En Tucson, Arizona (EE.UU.)
- Center for Art + Environment (Nevada Museum of Art). En Reno, Nevada (EE.UU.)
- Center for Creative Photography (University of Arizona). En Tucson, Arizona (EE.UU.)
- Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. En Sevilla (España)
- Centro de Arte Contemporáneo. En Málaga (España)
- Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear. En Cáceres (España)
- De Young Fine Art Museum. En San Francisco, California (EE.UU.)
- De Legion of Honor Fine Art Museum. En San Francisco, California (EE.UU.)
- EG Etherton Gallery. En Tucson, Arizona (EE.UU.)
- Fundación Valentín de Madariaga. En Sevilla (España)
- Fraenkel Gallery. En San Francisco, California (EE.UU.)
- Getty Museum. En Los Ángeles, California (EE.UU.)
- Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. En Sevilla (España)
- Ivorypress. Galería de Arte. En Madrid (España)
- Los Angeles County Museum of Art. En Los Ángeles, California (EE.UU.)
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid (España)
- Museum of Contemporary Photography. En Chicago, Illinois (EE.UU.)
- Nelson-Atkins Museum of Art. En Kansas City, Misuri (EE.UU.)
- San Jose Museum of Art. En San José, California (EE.UU.)
- Sheldon Museum of Art. En Lincoln, Nebraska (EE.UU.)
- Tucson Museum of Art (University of Arizona). En Tucson, Arizona (EE.UU.)
- University of Arizona. En Tucson, Arizona (EE.UU.)
- University of Nebraska-Lincoln. En Lincoln, Nebraska (EE.UU.)

ANEXOS

Anexo 1. Catalogación de imágenes

CAPÍTULO 1

Fig. 1.1. Andreas Gursky
Bundestag, Bonn
 1998
 Impresión cromogénica
 237 x 164,5 cm
 Tate Modern, Londres

Fuente: Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008).
Andreas Gursky: Architecture, p. 44.



Fig. 1.2. Laurenz Berges
Garzweiler, (#1982)
 2003
 Impresión cromogénica
 130 x 171 cm

Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, p. 41.

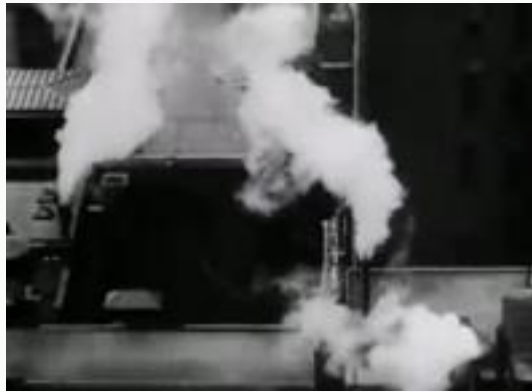


Fig. 1.3. Fotograma del film
Manhatta
 1921

Fuente: Strand, P. y Sheeler, C. (1921).
Manhatta, [DVD].

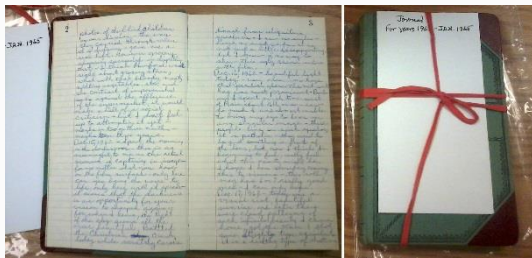


Fig. 1.4. Fotograma del film
Manhatta
1921



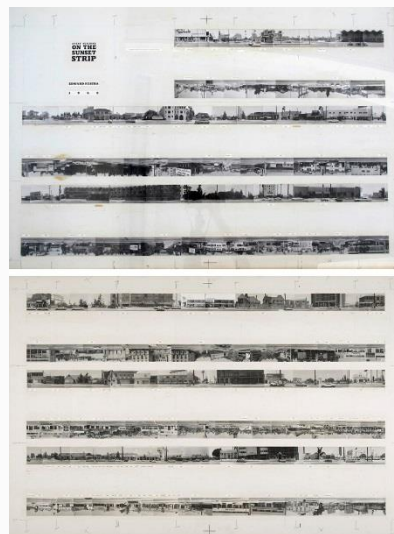
Fuente: Strand, P. y Sheeler, C. (1921).
Manhatta, [DVD].

Fig. 1.5. Thomas Barrow
Diario (de 1962 a enero de
1965)



Fuente: Center for Creative Photography,
Volkerding Study Center, AG202:29,
Journal for years 1962 – Jan. 1965, en
“Thomas Barrow. Biographical (I) Resumes,
Journals, Interviews”

Fig. 1.6. Edward Ruscha
Maquetas para *Every
Building on the Sunset Strip*
1966
2 impresiones en gelatina
de plata.
Cada una: 63,5 x 92,7 cm
The Getty Research
Institute, Los Ángeles
(California)



Fuente: Witkovsky, M. S.; Godfrey, M.; et
al. (2011). *Light Years: Conceptual Art and
the Photograph, 1964-1977*, p. 68.

Fig. 1.7. Bernd y Hilla Becher
Water Towers, USA.
 1974-83
 Tipología de 9 fotografías
 en blanco y negro
 Cada una: 40 x 30 cm

Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, p. 79.

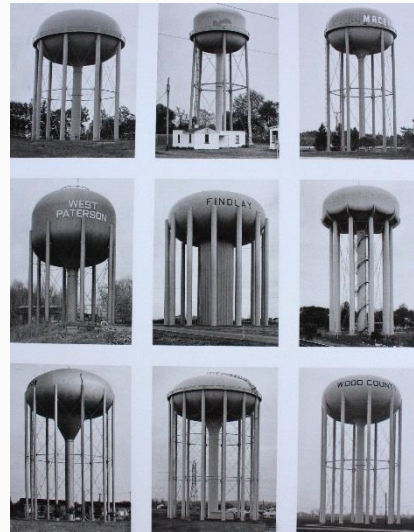


Fig. 1.8. Joe Deal
Getty Center, Looking north from East Building
 (GII.13.94)
 Diciembre, 1994
 Impresión en gelatina de plata
 28,4 x 36,2 cm
 The Getty Research Institute, Los Ángeles

Fuente: Deal, J. (1999). *Between Nature and Culture: Photographs of the Getty Center*, p. 63.

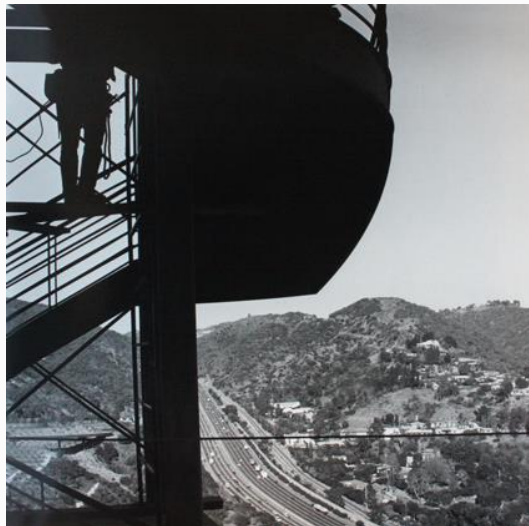


Fig. 1.9. Joe Deal
Getty Center, Looking south, Museum (G9.6.96)
 Marzo, 1996
 Impresión en gelatina de plata
 28,4 x 36,2 cm
 The Getty Research Institute, Los Ángeles (California)

Fuente: Deal, J. (1999). *Between Nature and Culture: Photographs of the Getty Center*, p. 99.



Fig. 1.10. Joe Deal

Getty Center, Looking north, Restaurant

(G21.16.95)

Diciembre, 1995

Impresión en gelatina de plata

28,4 x 36,2 cm

The Getty Research Institute, Los Ángeles (California)

Fuente: Deal, J. (1999). *Between Nature and Culture: Photographs of the Getty Center*, p. 98.



Fig. 1.11. Joe Deal

Getty Center, Parking structure

(G2.17.92)

Abril, 1992

Impresión en gelatina de plata

28,4 x 36,2 cm

The Getty Research Institute, Los Ángeles (California)

Fuente: Deal, J. (1999). *Between Nature and Culture: Photographs of the Getty Center*, p. 83.



Fig. 1.12. Andreas Feininger

Fifth Avenue, New York

1949

Impresión en gelatina de plata

24 x 31,5 cm

Center for Creative Photography, Tucson (Arizona)

Fuente: Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital*, p. 281.



Fig. 1.13. Rachel Carson
Silent Spring
1962

Fuente: Center for Creative Photography
(2009). *New Topographics*, p. 37.

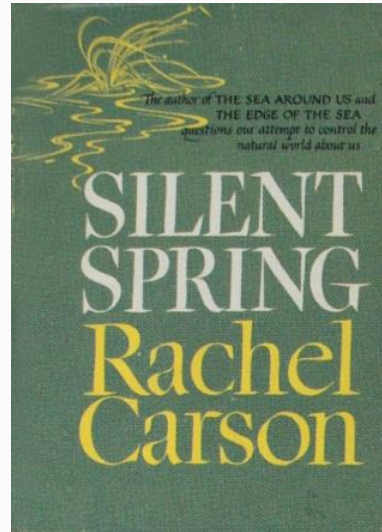


Fig. 1.14. Tod Papageorge
New York Pier
5 de julio, 1976
Impresión en gelatina de
plata
26,7 x 39,4 cm
MOMA, Nueva York

Fuente: Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital*, p. 462.



Fig. 1.15. Eliot Porter
*In Wilderness Is the
Preservation of the World*
1962

Fuente: Center for Creative Photography,
University of Arizona (2009). *New Topographics*, p. 37.

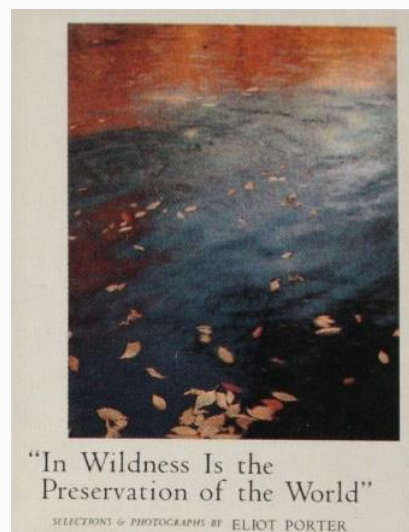


Fig. 1.16. Ansel Adams
Old Faithful Geyser,
Yellowstone National Park,
 1942
 Impresión en gelatina de
 plata
 30,4 x 22,8 cm

Fuente: Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital*, p. 136.



Fig. 1.17. Ansel Adams
Clearing Winter Storm,
Yosemite National Park,
California
 1944
 Impresión en gelatina de
 plata
 39,4 x 49,5 cm
 Philadelphia Museum of
 Art, Filadelfia

Fuente: Pool, P. E. (1999). *The Altered Landscape*, p. 30.



Fig. 1.18. Ansel Adams
Moonrise, Hernandez,
New Mexico
 1941
 Impresión en gelatina de
 plata
 39,4 x 50 cm
 Norton Simon Museum,
 Pasadena (California)

Fuente: Pool, P. E. (1999). *The Altered Landscape*, p. 30.



Fig. 1.19. *Era of Exploration: The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885.*

Fuente: Center for Creative Photography University of Arizona (2009). *New Topographics*.

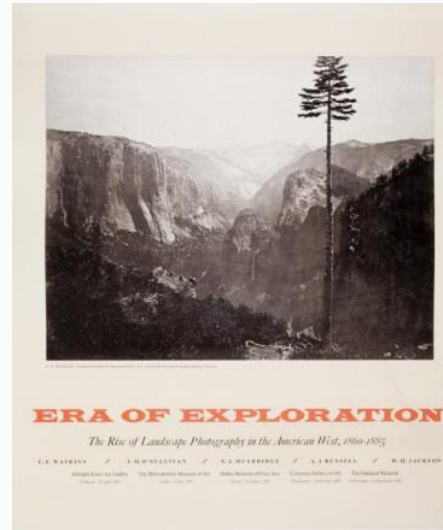


Fig. 1.20. Carleton E. Watkins
The Dalles, Oregon
1868
Impresión a la albúmina
39,3 x 52,1 cm
MOMA, Nueva York

Fuente: Szarkowski, J. (1981). *American Landscapes: Photographs from The Collection of the Museum of Modern Art*, p. 26.



Fig. 1.21. Timothy O'Sullivan
Entrance to Black Canyon, Colorado River, from Above
1871
Impresión a la albúmina
20,2 x 27,5 cm
MOMA, Nueva York

Fuente: Szarkowski, J. (1981). *American Landscapes: Photographs from The Collection of the Museum of Modern Art*, p. 26.



Fig. 1.22. Frederick Sommer
Arizona Landscape
 1943
 Impresión en gelatina de
 plata
 19,2 x 24,1 cm
 MOMA, Nueva York

Fuente: Szarkowski, J. (1981). *American Landscapes: Photographs from The Collection of the Museum of Modern Art*, p. 49.



Fig. 1.23. Frederick Sommer
Gold Mine, Arizona
 1943
 Impresión en gelatina de
 plata
 19,3 x 24,3 cm
 The J. Paul Getty Center
 Museum, Los Ángeles
 (California)

Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 23.



Fig. 1.24. Franz Johnston
Fire-swept, Algoma
 1920
 Óleo sobre lienzo
 127,5 x 167,5 cm
 National Gallery of
 Canada, Ottawa, Ontario
 (Canadá)

Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 21.

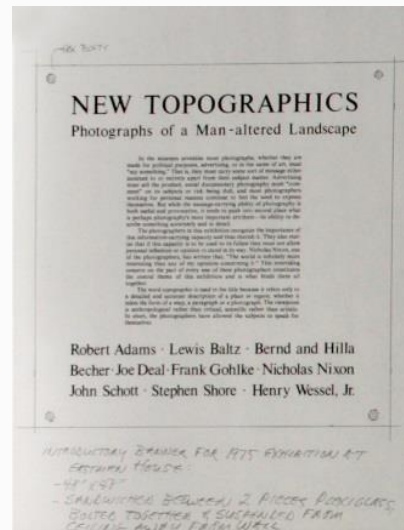


Fig. 1.25. Edward Burtynsky
Uranium Tailings #12
Elliot Lake, Ontario
 1995
 Impresión cromogénica
 76 x 152 cm
 Colección del artista



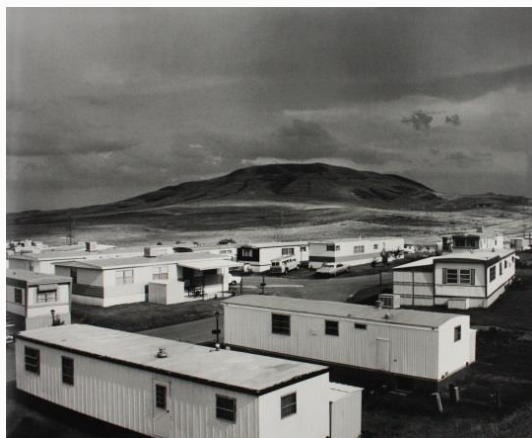
Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 79.

Fig. 1.26. Borrador del texto
 del muro de presentación
 1975



Fuente: Center for Creative Photography, University of Arizona (2009). *New Topographics*, p. 53.

Fig. 1.27. Robert Adams
Mobile homes, Jefferson County, Colorado
 1973
 Impresión en gelatina de plata
 15,2 x 18,8 cm
 George Eastman House,
 Rochester (Nueva York)



Fuente: Center for Creative Photography, University of Arizona (2009). *New Topographics*, p. 87.

Fig. 1.28. Robert Adams
Tract House, Westminster,
Colorado
 1974
 Impresión en gelatina de
 plata
 15,2 x 19,6 cm
 George Eastman House,
 Rochester (Nueva York)

Fuente: Center for Creative Photography,
 University of Arizona (2009). *New*
Topographics, p. 95.



Fig. 1.29. Hilla Becher
 Bernd Becher realizando
 fotografías en una
 comunidad minera en el
 norte de Inglaterra
 1968

Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf*
School of Photography, p. 75.



Fig. 1.30. Bernd y Hilla Becher
Gasometers, Alemania
 1963-1992
 Tipología de 9 fotografías
 en blanco y negro
 Cada una: 40 x 30 cm

Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf*
School of Photography, p. 81.



Fig. 1.31. Bernd y Hilla Becher
Industrial Landscape,
Zeche Hansa, Dortmund-
Huckarde, Ruhrgebiet,
 Alemania
 1965
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 40 cm

Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, p. 103.

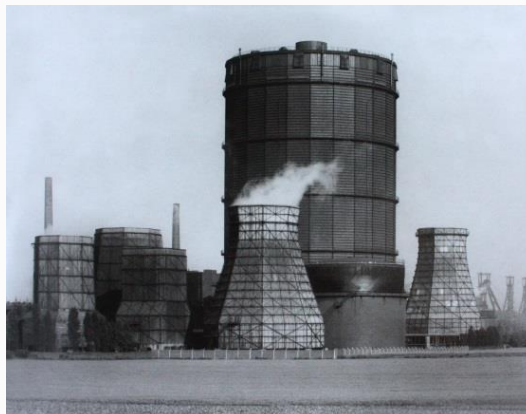


Fig. 1.32. Bernd y Hilla Becher
Windy Towers, Germany
 1972-1982
 Tipología de 15
 fotografías en blanco y
 negro
 Cada una: 40 x 30 cm

Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, p. 87.



Fig. 1.33. Bernd y Hilla Becher
Gasometers, Alemania,
Reino Unido y Francia
 1963-1997
 Tipología de 16
 fotografías en blanco y
 negro
 Cada una: 30 x 40 cm

Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, p. 83.



Fig. 1.34. August Sander
*Untitled (Quarry and
 Construction Site, near
 Cologne)*
 1932
 Impresión en gelatina de
 plata

Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured
 Landscapes. The photographs of Edward
 Burtytsky*, p. 23.



Fig. 1.35. Charles Sheeler
*Criss-Crossed Conveyors,
 River Rouge Plant, Ford
 Motor Company*
 1927
 Impresión en gelatina de
 plata
 23,5 x 18,8 cm
 The Metropolitan Museum
 of Art, Nueva York

Fuente: Davis, K. F. (1999). *An American
 Century of Photography: from dry-plate to
 digital*, p. 235.



Fig. 1.36. Charles Sheeler
*Ford Plant, River Rouge
 Furnace and Dust Catcher*
 1927
 Impresión en gelatina de
 plata
 24,1 x 19,2 cm
 MOMA, Nueva York

Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured
 Landscapes. The photographs of Edward
 Burtytsky*, p. 27.

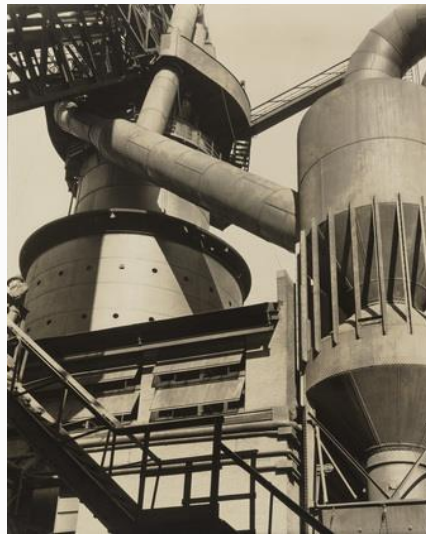


Fig. 1.37. Charles Sheeler
City Interior
1936
Óleo sobre lienzo
55,9 x 68,9 cm
Worcester Art Museum,
Worcester
(Massachusetts)

Fuente: Worcester Art Museum.
Charles Sheeler: City Interior, [en línea].



CAPÍTULO 2

Fig. 2.1. Andreas Gursky
Alba
 1989
 Impresión cromogénica
 43,2 x 50,1 cm
 Kunstmuseen Krefeld,
 Bonn (Alemania)

Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 89.

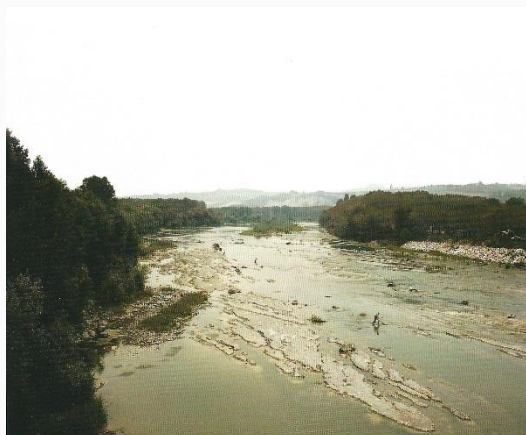


Fig. 2.2. Andreas Gursky
Rias Bajas
 1988
 Impresión cromogénica
 86,3 x 101,6 cm

Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 79.



Fig. 2.3. Andreas Gursky
Pyongyang IV
 2007
 Impresión cromogénica
 304,5 x 207 cm

Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 230.

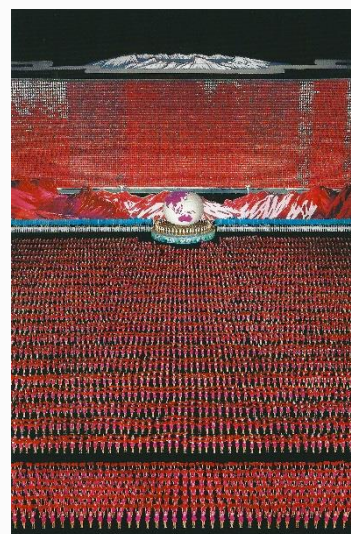


Fig. 2.4. Dana Fritz

Condiments, Lied Jungle, de la serie *Terraria Gigantica*

2007

40,6 x 60,9 cm

Archival pigment print

Colección de la artista



Fuente: cortesía de la artista

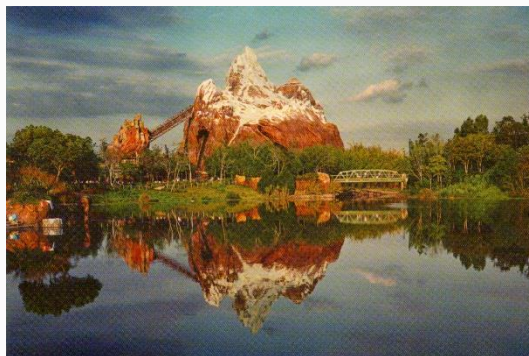
Fig. 2.5. Kyle Ford

Expedition Everest, Disney's Animal Kingdom, FL

2008

Impresión en inyección de tinta

101,6 x 152,4 cm



Fuente: Kariko, D. y Keul, A. (2010).
Hyperreal World: Landscape as commodity.

Fig. 2.6. Dawn Roe

Away/From #1

2009

Impresión en inyección de tinta

76,2 x 101,6 cm



Fuente: Kariko, D. y Keul, A. (2010).
Hyperreal World: Landscape as commodity.

Fig. 2.7. Ruth Dusseault
Topiary Garden-Ducks,
Cypress Gardens, Winter
Haven, FL
 2006
 Impresión cromogénica
 69,9 x 82,5 cm



Fuente: Kariko, D. y Keul, A. (2010).
Hyperreal World: Landscape as commodity.

Fig. 2.8. Andreas Gursky
Paris, Montparnasse
 1993
 Impresión cromogénica
 180 x 350 cm
 Tate Modern, Londres



Fuente: Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008).
Andreas Gursky: Architecture, p. 37.

Fig. 2.9. Andreas Gursky
Paris, Montparnasse
 (detalle)
 1993
 Impresión cromogénica
 187 x 427,8 cm



Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 16.

Fig. 2.10. Andreas Gursky
Charles de Gaulle
 1992
 Impresión cromogénica
 165 x 200 cm



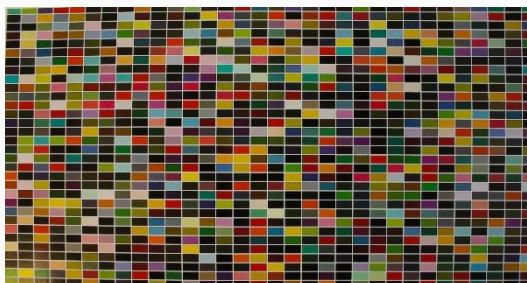
Fuente: Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008).
Andreas Gursky: Architecture, p. 6.

Fig. 2.11. Thomas Ruff
*Herzog & de Meuron,
 Ricola Mulhouse*
 1994
 Impresión cromogénica
 182 x 280 cm



Fuente: Kunstmuseum Bonn (2011).
Through the Looking Brain, p. 152-153

Fig. 2.12. Gerhard Richter
1024 Colors
 1973
 Barniz sobre lienzo
 254 x 478 cm
 Musée national d'art
 modern, Centre Georges
 Pompidou, París



Fuente: Galassi, P. (2001). *Andreas Gursky*,
 p. 32.

Fig. 2.13. Thomas Ruff
Jpeg rl03, de la serie *Jpegs*
 2007
 Impresión cromogénica
 263 x 188 cm



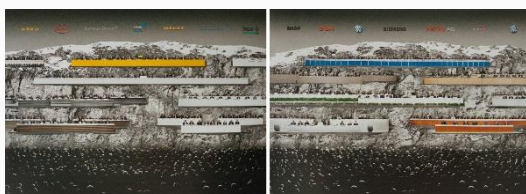
Fuente: Francés, F. y Calvo Serraller, F. (2011). *Thomas Ruff. M.a.r.s.*, p. 39.

Fig. 2.14. Andreas Gursky
St. Moritz, Restaurant,
 1991
 Impresión cromogénica
 175,5 x 205,5 cm



Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 105.

Fig. 2.15. Andreas Gursky
Hauptversammlung,
Diptychon
 2001
 Impresión cromogénica
 Cada panel: 43,2 x 53,2 cm



Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, pp. 194-195.

Fig. 2.16. Edward Burtynsky
Mount St. Helens
Blowdown #2, Washington
 1983
 Impresión cromogénica
 44,4 x 55,9 cm
 Colección del artista



Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 15.

Fig. 2.17. Emmet Gowin
Mount St. Helens,
Washington
 1982
 Impresión en gelatina de
 plata
 27,9 x 35,6 cm
 Art Institute, Chicago
 (Illinois)



Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 15.

Fig. 2.18. Frank Gohlke
Aerial View: Looking
South at Mount St. Helens
crater and lava cone,
 1982
 Impresión en gelatina de
 plata
 45,3 x 55,3 cm
 National Gallery of
 Canada, Ottawa



Fuente: Sieh, K.; y LeVay, S. (2005). *Mount St. Helens. Photographs by Frank Gohlke*, p. 71.

Fig. 2.19. Richard Misrach
Desert Fire #135
 1984
 Impresión cromogénica
 50,8 x 60,9 cm
 Museum of Contemporary
 Photography, Chicago
 (Illinois)



Fuente: Misrach, R. (1987). *Desert Cantos*, p. 40.

Fig. 2.20. Richard Misrach
Desert Fire #236
 1985
 Impresión cromogénica



Fuente: Misrach, R. (1987). *Desert Cantos*, p. 44.

Fig. 2.21. Richard Misrach
Flooded House (Chair)
 1985
 Impresión cromogénica
 46 x 58,7 cm



Fuente: Misrach, R. (1987). *Desert Cantos*, p. 35.

Fig. 2.22. Edward Burtynsky
Evidence of Man
Assignment: Welland
Canal, Ontario
 1976
 Impresión en gelatina de
 plata
 Colección del artista

Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 13.



Fig. 2.23. Edward Burtynsky
Greenhouse with
Carnations, Holland
Marsh, Ontatio
 1981
 Impresión cromogénica
 Colección del artista

Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 13.



Fig. 2.24. Naoya Hatakeyama
Sollac Méditerranée, Fos-sur-
Mer, #06709, de la serie
Atmos
 2003
 Impresión cromogénica
 70 x 90 cm

Fuente: Art Blart. Exhibition: "Naoya Hatakeyama: Natural Stories" at the San Francisco Museum of Modern Art, [en línea].



Fig. 2.25. Stuart Franklin
Serra de Estrella, Portugal
2006
Fotografía



Fuente: Franklin, S. (2008). *Footprint: our Landscape in Flux*, p. 100.

Fig. 2.26. Stuart Franklin
Seville, Spain
2007
Fotografía



Fuente: Franklin, S. (2008). *Footprint: our Landscape in Flux*, pp. 84-85.

Fig. 2.27. Zhan Wang
Ruin Cleaning Project
Octubre, 1994
Fotografía



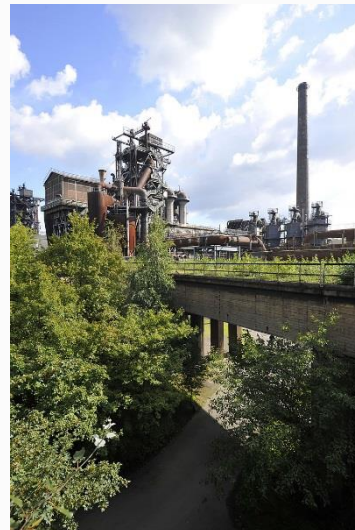
Fuente: Wang, Z. (1994). *A description of the Ruin cleaning project*, [en línea].

Fig. 2.28. Zhan Wang
Ruin Cleaning Project
 Octubre, 1994
 Fotografía



Fuente: Wang, Z. (1994). *A description of the Ruin cleaning project*, [en línea].

Fig. 2.29. Latz + Partner
Landschaftspark
Duisburg-Nord
 Duisburg, Germany
 1992-2002



Fuente: Landschaftspark Duisburg-Nord.
Architecture & Nature, [en línea].

Fig. 2.30. Latz + Partner
Landschaftspark
Duisburg-Nord
 Duisburg, Germany
 1992-2002



Fuente: Landschaftspark Duisburg-Nord.
Architecture & Nature, [en línea].

Fig. 2.31. Latz + Partner
Landschaftspark
Duisburg-Nord
 Duisburg, Germany
 1992-2002



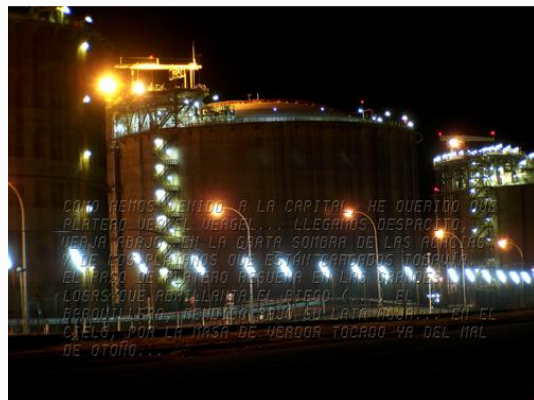
Fuente: Landschaftspark Duisburg-Nord.
Architecture & Nature, [en línea].

Fig. 2.32. Rafael Agredano
Escena pastoral del sur
galante X
 2006
 Impresión cibachrome
 80 x 108 cm



Fuente: Galería Alfredo Viñas. *Rafael Agredano: escenas pastorales del sur galante*, [en línea].

Fig. 2.33. Rafael Agredano
Escena pastoral del sur
Galante VI
 2006
 Impresión cibachrome
 80 x 108 cm



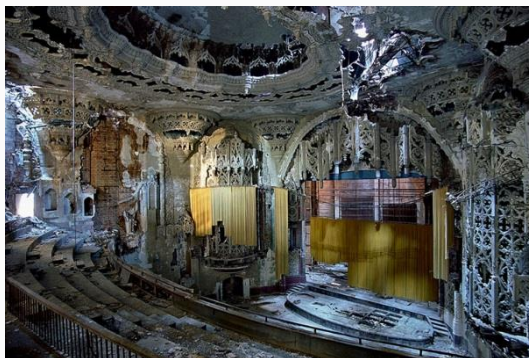
Fuente: Galería Alfredo Viñas. *Rafael Agredano: escenas pastorales del sur galante*, [en línea].

Fig. 2.34. Yves Marchand y
Romaine Meffre
*William Livinstone
House*, del proyecto *Ruins of
Detroit*
2005-2010
Fotografía



Fuente: Moomau, G. (2012). *Glenn Moomau
Reviews The Ruins of Detroit by Yves
Marchand and Romaine Meffre*, [en línea].

Fig. 2.35. Yves Marchand y
Romaine Meffre
United Artists Theater, del
proyecto *Ruins of Detroit*
2005-2010
Fotografía



Fuente: Moomau, G. (2012). *Glenn Moomau
Reviews The Ruins of Detroit by Yves
Marchand and Romaine Meffre*, [en línea].

Fig. 2.36. Andreas Gursky
Ohne Titel XIII, Mexico
2002
Impresión cromogénica
280 x 207 cm



Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas
Gursky: Works 80-08*, p. 201.

Fig. 2.37. Larry W. Schwarm
Grass Fire Near Cassoday,
Kansas
 1990
 Impresión cromogénica
 33,6 x 33,6 cm
 Smithsonian American Art
 Museum, Washington,
 D.C.

Fuente: Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital*, p. 442.



Fig. 2.38. Edward Burtynsky
Banking Hall, M Bank
Dallas, Momentum Place,
Dallas, Texas
 1987
 Impresión cromogénica
 Colección del artista

Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 29.



Fig. 2.39. Edward Burtynsky
Manufacturing #10ab,
Cankun Factory, Xiamen
City, China
 2005
 Impresión cromogénica
 100,3 x 125,7 cm

Fuente: Burtynsky, E. (2005). *China. The Photographs of Edward Burtynsky*, pp. 100-101.



Fig. 2.40. Andreas Gursky
*Hong Kong, Stock
 Exchange, Diptychon*
 1994
 Impresión cromogénica
 185,42 x 447,04 cm
 cm
 San Francisco Museum of
 Modern Art, San
 Francisco (California)



Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, pp. 126-127.

Fig. 2.41. Andreas Gursky
May Day III
 1998
 Impresión cromogénica
 186 x 226 cm



Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 162.

Fig. 2.42. Mario Von Bucovich
*Masas saliendo del metro,
 Berlín*
 1928
 Fotografía en blanco y
 negro



Fuente: Rabe, A. Mª (2011). *Huellas de la ciudad. Reflexiones sobre la ciudad, monumento y fotografía a partir de Walter Benjamin*, p. 152.

Fig. 2.43. Andreas Gursky
May Day IV
 2000
 Impresión cromogénica
 208 x 508 cm
 Lia Rumma Gallery, Milán
 (Italia)



Fuente: Pratesi, L. y Carpi De Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*, pp. 56-57.

Fig. 2.44. Andreas Gursky
Tote Hosen
 2000
 Impresión cromogénica
 208,3 x 508 cm
 MOMA, Nueva York



Fuente: Pratesi, L. y Carpi De Resmini, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*, pp. 58-59.

Fig. 2.45. Abisag Tüllmann
*Frankfurt am Main,
 Zuschauer bei einem Spiel
 der "Frankfurter
 Eintracht" im
 Waldstadion,*
 Junio, 1961
 Fotografía
 MMK Museum für
 Moderne Kunst Frankfurt
 am Main



Fuente: MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main. *Works from the collection.*

Fig. 2.46. Andreas Gursky
Pyongyang III
 2007
 Impresión cromogénica
 221,8 x 453,7 cm



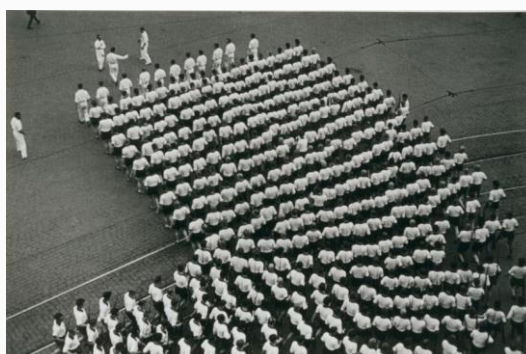
Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, pp. 228-229.

Fig. 2.47. Andreas Gursky
Pyongyang V
 2007
 Impresión cromogénica
 307 x 219 cm



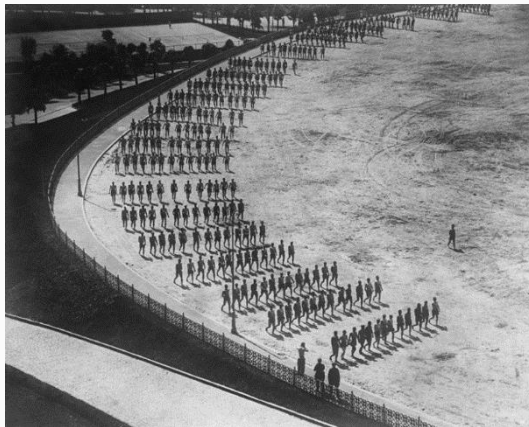
Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 231.

Fig. 2.48. Aleksandr Ródchenko
Kolonna Dinamo
 1935
 Impresión en gelatina de plata
 26,5 x 40 cm
 Museum Ludwig, Colonia



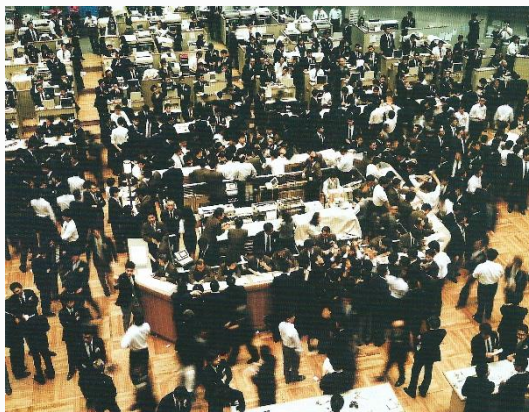
Fuente: Ruhrberg, K. et al. (2001). *Arte del siglo XX*, p. 633.

Fig. 2.49. Arkady Shaikhet
Entrenamiento físico
 1927
 Impresión en gelatina de
 plata
 31,5 x 41 cm
 Museum Ludwig, Colonia



Fuente: Ruhrberg, K. et al. (2001). *Arte del siglo XX*, p. 632.

Fig. 2.50. Andreas Gursky
Tokyo, Börse
 1990
 Impresión cromogénica
 206 x 261 cm
 Kunstmuseum Basel, en
 Basel (Zuiza)



Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 97.

Fig. 2.51. Spencer Tunick
Mexico City 4 (Zócalo, MUCA/UNAM)
 2007
 Impresión cromogénica
 180,34 x 226,7 cm



Fuente: Tunick, S. *Spencer Tunick: Installations*, [en línea].

Fig. 2.52. Spencer Tunick
Ohio 1 (Museum of Contemporary Art Cleveland)
 2004
 Impresión cromogénica
 180,34 x 226,7 cm

Fuente: Tunick, S. *Spencer Tunick: Installations*, [en línea].



Fig. 2.53. Andreas Gursky
Genua
 1991
 Impresión cromogénica
 170 x 200 cm

Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 104.



Fig. 2.54. Andreas Gursky
Paris, Autosalon
 1993
 Impresión cromogénica
 170 x 200 cm
 Stedelijk Museum,
 Amsterdam

Fuente: Kunstmuseum Bonn (2011). *Through the Looking Brain*, p. 214.



Fig. 2.55. Dusan Rajic
Serie *Exile Esthetics*
Fotografía



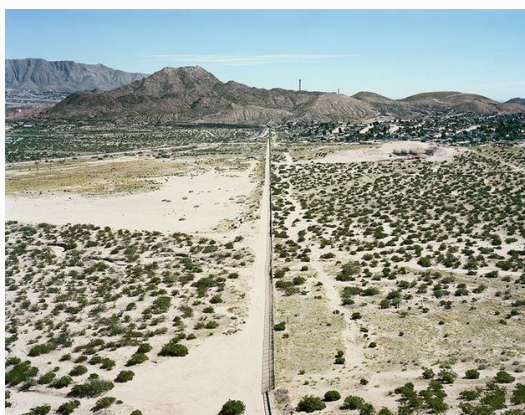
Fuente: Naturae. *Dusan Rajic: Exile Aesthetics*, [en línea].

Fig. 2.56. Dusan Rajic
Serie *Exile Esthetics*
Fotografía



Fuente: Naturae. *Dusan Rajic: Exile Aesthetics*, [en línea].

Fig. 2.57. David Taylor
U.S.- Mexico border,
Looking east toward El
Paso/Juárez
(Series *Working the Line*)
2007
Impresión en inyección de
tinta
86,3 x 108,5 cm



Taylor, D.; Urrea, L. A.; Frieser, H. (2010).
David Taylor: Working the Line.

Fig. 2.58. David Taylor
Border Monument N° 126
(Series *Working the Line*)
2009
Impresión en inyección de
tinta
60,9 x 78,7 cm



Taylor, D.; Urrea, L. A.; Frieser, H. (2010).
David Taylor: Working the Line.

CAPÍTULO 3

Fig. 3.1. Edward Burtynsky
*Homesteads #30, West of
 Merrit, British Columbia*
 1985
 Impresión cromogénica
 Colección del artista

Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured
 Landscapes. The photographs of Edward
 Burtynsky*, p. 13.



Fig. 3.2. Edward Burtynsky
*Homesteads #29,
 Walkerville, Montana*
 1985
 Impresión cromogénica
 68,6 x 86,3 cm
 Colección del artista

Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured
 Landscapes. The photographs of Edward
 Burtynsky*, p. 14.

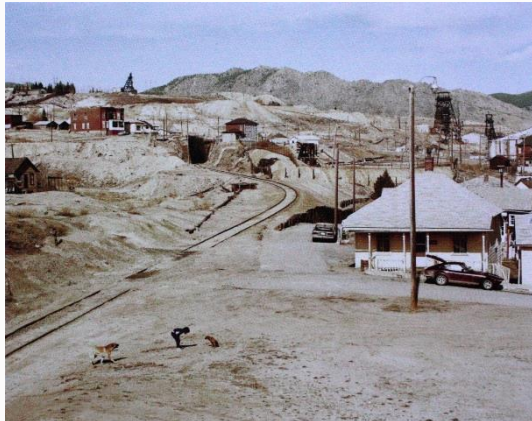


Fig. 3.3. Andreas Gursky
*Mülheim an der Ruhr,
 Sonntagsspaziergänger*
 1985
 Impresión cromogénica

Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas
 Gursky: Works 80-08*, p 63.



Fig. 3.4. Andreas Gursky
Sonntagsspaziergänger,
Düsseldorf Flughafen,
 1984
 Impresión cromogénica
 43,2 x 67,5 cm



Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, pp. 54-55.

Fig. 3.5. Andreas Gursky
Düsseldorf, Rhein
 1985
 Impresión cromogénica
 43,2 x 50,4 cm



Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 60.

Fig. 3.6. Andreas Gursky
Maloja
 1989
 Impresión cromogénica
 211,5 x 175 cm



Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 84.

Fig. 3.7. Andreas Gursky
Zürich I
 1985
 Impresión cromogénica
 81 x 92 cm

Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 66.



Fig. 3.8. Andreas Gursky
Sha Tin
 1994
 Impresión cromogénica
 180 x 235 cm
 MOMA, Nueva York

Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 133.



Fig. 3.9. Andreas Gursky
Neujahrsschwimmer
 1988
 Impresión cromogénica
 130 x 155 cm

Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, pp. 80-81.

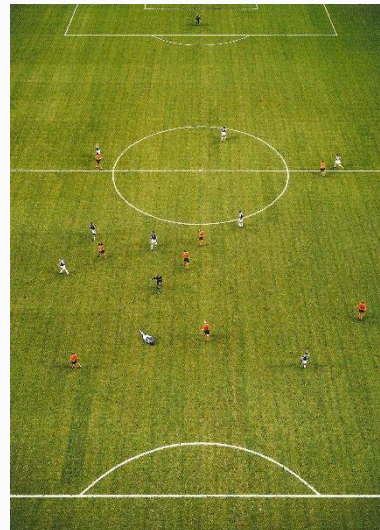


Fig. 3.10. Andreas Gursky
Frankfurt
 2007
 Impresión cromogénica
 238 x 506 cm
 Kunstmuseum Basel, en
 Basel (Zuiza)



Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, pp. 220-221.

Fig. 3.11. Andreas Gursky
Amsterdam, Em Arena I
 2000
 Impresión cromogénica



Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 183.

Fig. 3.12. Simon Roberts
Penshaw Monument,
Penshaw, de la serie *The Social: Landscape of Leisure*
 2013
 Impresión cromogénica



Fuente: Roberts, S. *The Social: Landscapes of Leisure*, [en línea].

Fig. 3.13. Simon Roberts
Lakeside Village,
Sunderland, de la serie *The*
Social: Landscape of
Leisure
 2013
 Impresión cromogénica

Fuente: Roberts, S. *The Social: Landscapes of Leisure*, [en línea].



Fig. 3.14. Mitra Tabrizian
Beyond the Limits
 2000
 Impresión cromogénica
 Type C
 121,9 x 152,4 cm

Fuente: Tabrizian, Mitra. *Mitra Tabrizian: Beyond the limits*, [en línea].



Fig. 3.15. Mitra Tabrizian
Beyond the Limits
 2000
 Impresión cromogénica
 Type C
 121,9 x 152,4 cm

Fuente: Tabrizian, Mitra. *Mitra Tabrizian: Beyond the limits*, [en línea].

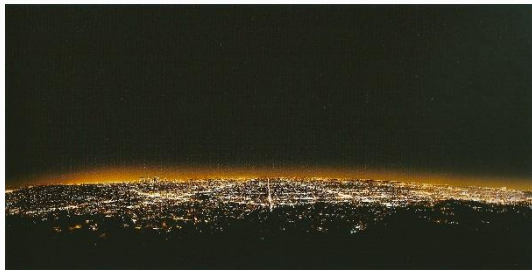


Fig. 3.16. Mitra Tabrizian
Silent Majority
 2001-2002
 Impresión Light Jet
 Type C
 121,9 x 213,3 cm



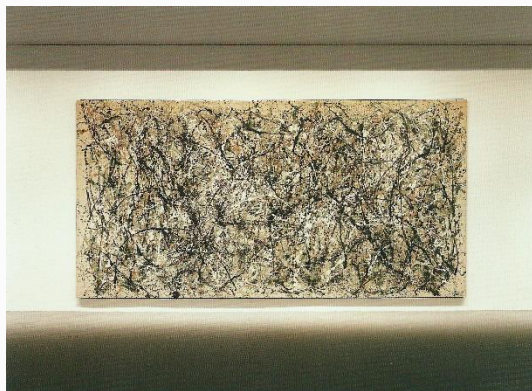
Fuente: *Mitra Tabrizian: Silent Majority*,
 [en línea].

Fig. 3.17. Andreas Gursky
Los Angeles
 1999
 Impresión cromogénica
 206 x 361,5 cm
 Colección privada,
 Colonia



Fuente: Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008).
Andreas Gursky: Architecture, p. 55.

Fig. 3.18. Andreas Gursky
Ohne Titel VI
 1997
 Impresión cromogénica
 236,1 x 315,2 cm



Fuente: Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008).
Andreas Gursky: Architecture, p. 79.

Fig. 3.19. Jackson Pollock
One (Number 31)
 1950
 Óleo y pintura de esmalte
 sobre lienzo
 269,5 x 530,8 cm
 MOMA, Nueva York



Fuente: Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008).
Andreas Gursky: Architecture, p. 78.

Fig. 3.20. Andreas Gursky
F1 Boxenstopp I
 2007
 Impresión cromogénica
 187,9 x 509 cm
 The Broad Art Foundation,
 Santa Mónica (California)



Fuente: Kunstmuseum Basel (2007).
Andreas Gursky, pp. 20-21.

Fig. 3.21. Andreas Gursky
F1 Boxenstopp II
 2007
 Impresión cromogénica
 187,9 x 509 cm
 The Broad Art Foundation,
 Santa Mónica (California)



Fuente: Kunstmuseum Basel (2007).
Andreas Gursky, pp. 22-23.

Fig. 3.22. Andreas Gursky
F1 Boxenstopp III
 2007
 Impresión cromogénica
 187,9 x 509 cm
 The Broad Art Foundation,
 Santa Mónica (California)



Fuente: Kunstmuseum Basel (2007).
Andreas Gursky, pp. 24-25.

Fig. 3.23. Andreas Gursky
F1 Boxenstopp IV
 2007
 Impresión cromogénica
 187,9 x 509 cm
 The Broad Art Foundation,
 Santa Mónica (California)



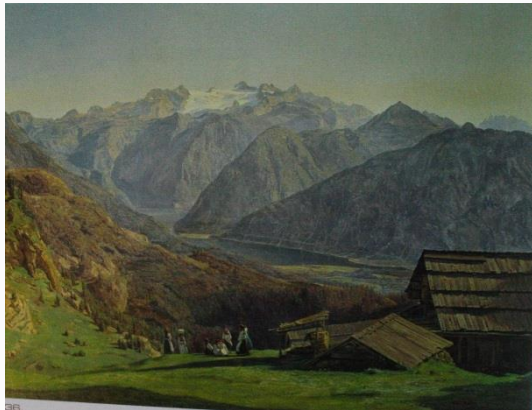
Fuente: Kunstmuseum Basel (2007).
Andreas Gursky, pp. 26-27.

Fig. 3.24. Caspar David Friedrich
The Large Enclosure
 1832
 Óleo sobre lienzo
 73,5 x 103 cm
 Gemäldegalerie Neue
 Meister, Dresde



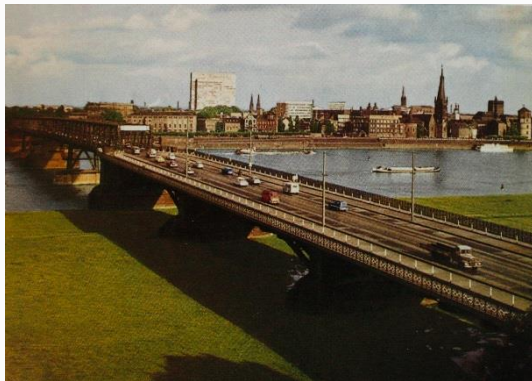
Fuente: Galassi, P. (2001). *Andreas Gursky*,
 p. 26.

Fig. 3.25. Ferdinand Georg Waldmüller
View of the Dachstein
 1838
 Óleo sobre lienzo
 45 x 57,5 cm
 Kunsthistorisches
 Museum, Viena



Fuente: Galassi, P. (2001). *Andreas Gursky*, p. 26.

Fig. 3.26. Joseph Kessel
View of the Rhine at Düsseldorf
 1950s
 Postal, impresión
 litográfica offset
 10,4 x 14,8 cm



Fuente: Galassi, P. (2001). *Andreas Gursky*.

Fig. 3.27. Hans-Joachim Ellerbrock
 y Gerd Schafft
Ruhr Vallery Bridge
 1989
 Impresión cromogénica



Fuente: Galassi, P. (2001). *Andreas Gursky*.

Fig. 3.28. Andreas Gursky
Düsseldorf, Flughafen II
 1994
 Impresión cromogénica
 130 x 150 cm



Fuente: Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008).
Andreas Gursky: Architecture, p. 28.

Fig. 3.29. Caspar David Friedrich
Mönch am Meer
 1809-1810
 Óleo sobre lienzo
 110 x 171,5 cm
 Nationalgalerie Staatliche
 Museen zu Berlin



Fuente Nationalgalerie Staatliche Museen zu
 Berlin. *Caspar David Friedrich: Der Mönch
 am Meer*, [en línea].

Fig. 3.30. Simon Roberts
Salcombe Sands, Devon,
23rd May, de la serie *We*
English.
 2008
 Impresión cromogénica



Fuente: Roberts, S. *The Social: Landscapes
 of Leisure*, [en línea].

Fig. 3.31. Brett Weston

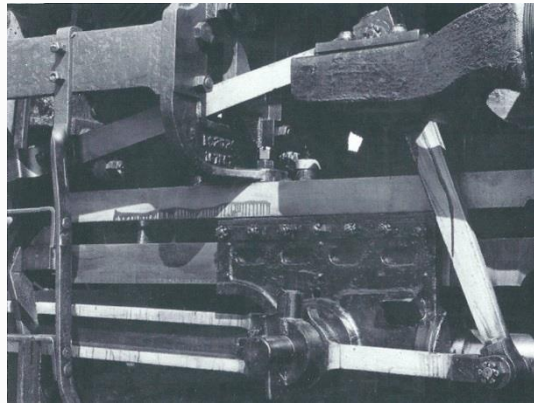
Locomotive

1927

Impresión en gelatina de
Plata

26,04 x 34,29 cm

Oakland Museum of
California, Oakland
(California)



Fuente: Alcolea, R. A. (2009). *Picnic de pioneros*, p. 248.

Fig. 3.32. Andreas Gursky

Kairo, Diptych

1992

Impresión cromogénica

123 x 289,5 cm

Hall Collection



Fuente: Gursky, A. (1995). *Andreas Gursky. Images*, pp. 52-53.

Fig. 3.33. Joel Sternfeld

*Approximately 17 of 41
Whales which beached, and
subsequently died, Florence
Oregon*

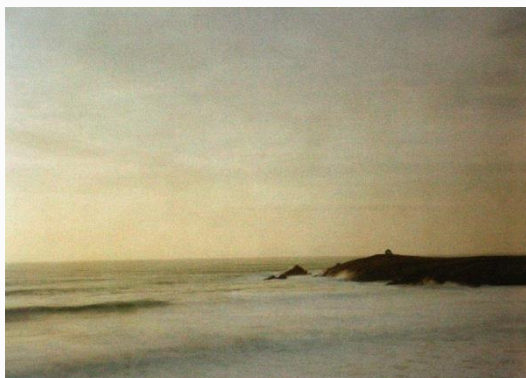
18 de junio, 1979

Impresión dye transfer



Fuente: Davis, K. F. (1999). *An American Century of Photography: from dry-plate to digital*, p. 444.

Fig. 3.34. Elger Esser
Pointe du Percho, France
 2006
 Impresión cromogénica
 184 x 243 cm



Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, p. 254.

Fig. 3.35. Elger Esser
Tonnay I, France
 1997
 Impresión cromogénica
 124 x 162 cm



Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, p. 255.

Fig. 3.36. Elger Esser
Doubt, France
 1999
 Impresión cromogénica
 186 x 244 cm



Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, pp. 256-257.

Fig. 3.37. Elger Esser
Combray (Merry-sur-Yonne), France
 2008
 Heliograbado sobre papel
 hecho a mano
 122 x 139 cm



Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, p. 258.

Fig. 3.38. Elger Esser
Poveglia, Italy
 2001
 Impresión cromogénica
 132 x 164 cm



Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, p. 263.

Fig. 3.39. Elger Esser
Étretat II
 2000
 Impresión cromogénica



Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, p. 53.

Fig. 3.40. Gustave Courbet
*The Cliff at Étretat after
the Storm*
1870
Óleo sobre lienzo
133 x 162 cm

Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, p. 53.

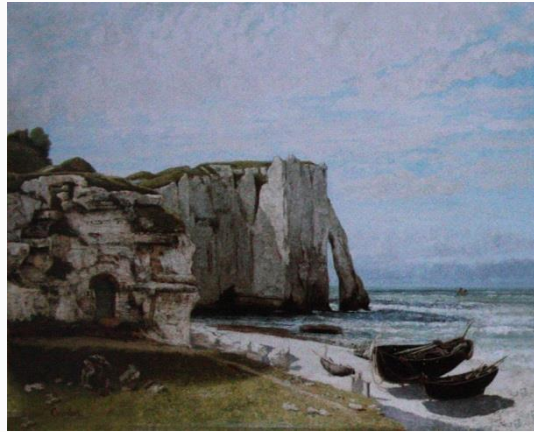


Fig. 3.41. Kim Keever
*Summer: Blue, Yellow and
Gray*
2004
Impresión cromogénica

Fuente: Sasse, J. y Handlin, E. (2009). *Trouble in Paradise. Examining Discord between Nature and Society*, p. 101.



Fig. 3.42. Yannick Demmerle
*Untitled (#6), de la serie
Les Nuits Étranges*
2004
Impresión cromogénica
187,9 x 233,6 cm

Fuente: International Center of Photography (2006). *Ecotopia: The Second ICP Triennial of Photography and Video*, p. 83.

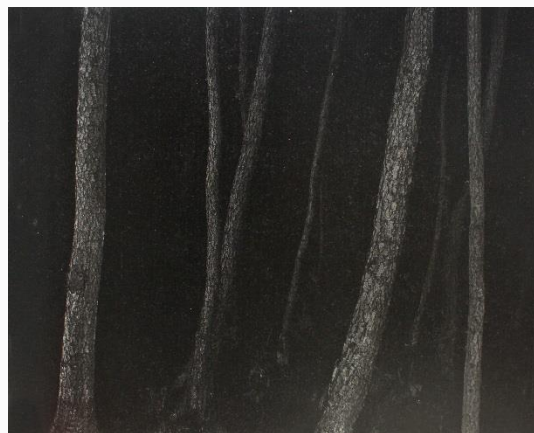
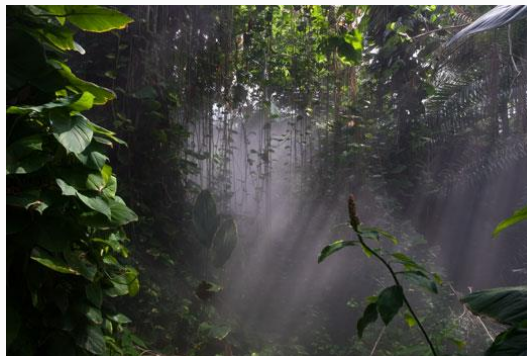


Fig. 3.43. Dana Fritz
Rain Forest Mist,
Biosphere 2, de la serie
Terrarria Gigantica
 2007
 Archival pigment print
 Nelson-Atkins Museum of
 Art, Kansas City, Misuri



Fuente: cortesía de la artista.

Fig. 3.44. Axel Hütte
Crucifix Lane II, London
 1996
 Impresión cromogénica
 162 x 205 cm
 Colección del artista



Fuente: Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, pp. 158-159.

Fig. 3.45. Axel Hütte
Furka, Switzerland, Diptych
 1995
 Impresión cromogénica
 Cada panel: 205 x 162 cm



Fuente: Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, pp. 160-161.

Fig. 3.46. Axel Hütte
Island Fo, Iceland
 2002
 Impresión cromogénica
 157 x 187 cm



Fuente: Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, p. 162.

Fig. 3.47. Axel Hütte
Furka II, Switzerland
 1995
 Impresión cromogénica
 125 x 155 cm



Fuente: Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, p. 163.

Fig. 3.48. Axel Hütte
Mudchute II, England
 2001
 Impresión duratrans
 157 x 207 cm



Fuente: Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, p. 168.

Fig. 3.49. Axel Hütte
Stratosphere Tower, Las Vegas, USA
 2003
 Impresión Duratrans
 135 x 165 cm

Fuente: Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, p. 169.



Fig. 3.50. Axel Hütte
Vetlebreen, Norway
 2000
 Impresión cromogénica
 105 x 199,5 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Fuente: Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, pp. 170-171.



Fig. 3.51. Axel Hütte
Nourlangie Billabong II, Australia
 2000
 Impresión cromogénica
 162 x 207 cm

Fuente: Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, p. 172.



Fig. 3.52. Axel Hütte
Capulin, Fire I, USA, Diptych
 2007
 Impresión Ditone.
 Cada panel: 235 x 155 cm

Fuente: Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, pp. 176-177.



Fig. 3.53. Albrecht Altdorfer
La batalla de Alejandro en Issos
 1529
 Óleo sobre tabla
 158,4 x 120,3 cm
 Alte Pinakothek, Munich

Fuente: Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*, p. 61.

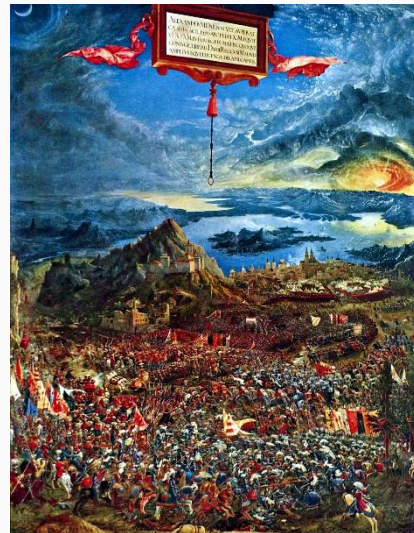


Fig. 3.54. Eugene von Guerard
North-east view from the northern top of Mount Kosciusko
 1863
 Óleo sobre lienzo
 66,5 x 116,8 cm
 National Gallery of Australia, Canberra (Australia)

Fuente: National Gallery of Australia.
 Collection: Eugene von Guérard, [en línea].



Fig. 3.55. John Pfahl
Three Mile Island Nuclear Plant, Susquehanna River, Pennsylvania, de la serie *Power Places*.
 Mayo de 1982
 Impresión cromogénica
 40,6 x 50,8 cm
 Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.



Fuente: Jussim, E. (1990). *A Distanced Land. The Photographs of John Pfahl*.

Fig. 3.56. John Pfahl
Rancho Seco Nuclear Plant, Sacramento, California, de la serie *Power Places*
 1983
 Impresión cromogénica
 34,1 x 46,7 cm
 Art Institute of Chicago, Chicago



Fuente: Jussim, E. (1990). *A Distanced Land. The Photographs of John Pfahl*.

Fig. 3.57. Edward Burtynsky
Nickel Tailings #34, Sudbury, Ontario (panel izquierdo)
 1996
 Impresión cromogénica
 102 x 155,5 cm
 National Gallery of Canada, Canadá



Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 76.

Fig. 3.58. Edward Burtynsky
Nickel Tailings #31,
Sudbury, Ontario
 1996
 Impresión cromogénica
 101,7 x 154,2 cm
 National Gallery of Canada,
 Canadá

Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 75.



Fig. 3.59. Philippe Jacques de
 Loutherbourg
View of Coalbrookdale by
Night.
 1801
 Óleo sobre lienzo
 68 x 106,7 cm
 Science Museum, Londres

Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 35.

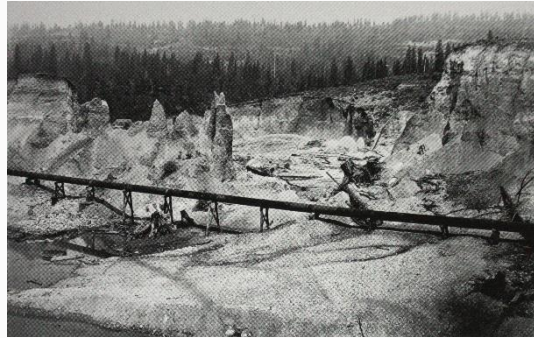


Fig. 3.60. Carleton Watkins
Cape Horn near Celilo
 1867
 Impresión a la albúmina
 40 x 52,4 cm
 The Metropolitan Museum of
 Art

Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 36.



Fig. 3.61. Carleton Watkins
*Malakoff Diggins, North
 Bloomfield, Nevada County,
 California*
 1871
 Impresión a la albúmina
 Amon Carter Museum of
 American Art, Fort Worth,
 Texas.



Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 18.

Fig. 3.62. Chris Round
Beauty and the Beast.
*Industrial Landscape of
 Australia*
 Fotografía



Fuente: *Beauty & The Beast: Industrial Landscapes of Australia*, [en línea].

Fig. 3.63. Roderik Henderson
Badland #14
 2001
 Impresión de gelatina de plata
 60,9 x 88,9 cm



Fuente: Sasse, J. y Handlin, E. (2009). *Trouble in Paradise. Examining Discord between Nature and Society*, p. 95.

Fig. 3.64. Caspar David Friedrich
Meer mit aufgehender Sonne
 1826
 Sepia
 18,7 x 26,5 cm

Fuente: Bildindex der Kunst und Architektur. *Meer mit aufgehender Sonne*, [en línea].



Fig. 3.65. Barnett Newman
Onement I
 1948
 Óleo sobre lienzo
 62,2 x 41,2 cm

Fuente: Moma. *Barnett Newman: Onement, I*, [en línea].



Fig. 3.66. Gerhard Richter
Seestücke – Welle
 1969
 Óleo sobre lienzo
 200,6 x 200,6 cm
 Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth (Texas)

Fuente: The Modern. *Collection: Seestücke-Welle (Sea Piece-Wave)*, [en línea].



Fig. 3.67. Donald Judd

Untitled (Stack)

1967

Laca sobre hierro galvanizado

12 unidades instaladas

verticalmente, con intervalos
de 22,8 cm

22,8 x 101,6 x 78,7 cm

MOMA, Nueva York

Fuente: Moma. *Untitled (Stack)*: Donald Judd, [en línea].

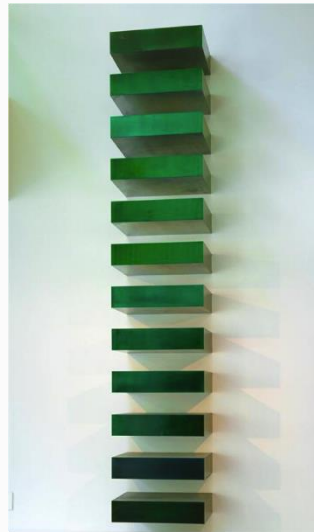


Fig. 3.68. Andreas Gursky

Rhein II

1999

Impresión cromogénica

156,4 x 308,3 cm

Tate Modern, Londres

Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, pp. 176-177.

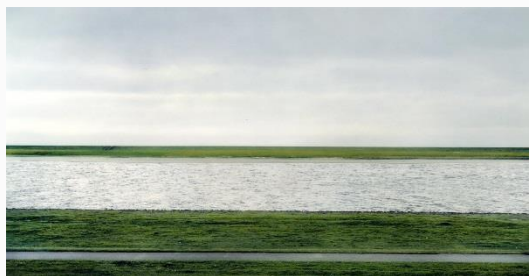


Fig. 3.69. Barnett Newman

*Who's afraid of red, yellow,
and blue IV*

1969

Óleo sobre lienzo

274,3 x 604,5 cm

Nationalgalerie Staatliche
Museen zu Berlin

Fuente: Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin. *Barnett Newman: Who's afraid of red, yellow, and blue IV*, [en línea].



Fig. 3.70. Stéphane Couturier
Séoul-Shindorim-dong, de la
 serie *Monuments*.
 2002
 Impresión Ilfoflex
 123 x 225 cm



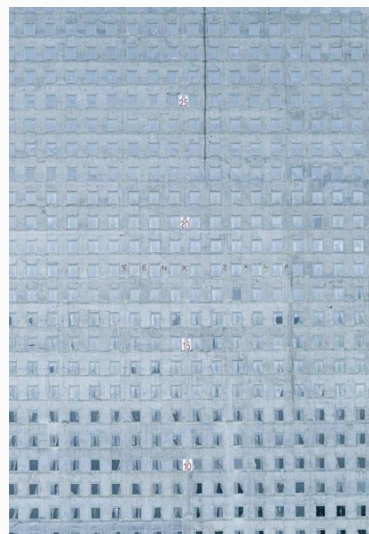
Fuente: Couturier, S. *Stephane Couturier: Photos*, [en línea].

Fig. 3.71. Stéphane Couturier
Den Haag-De Bijenkorf, de la
 serie *Monuments*.
 2004
 Impresión Ilfoflex
 140 x 112 cm



Fuente: Couturier, S. *Stephane Couturier: Photos*, [en línea].

Fig. 3.72. Stéphane Couturier
Paris-La Défense, de la
 serie *Monuments*.
 2000
 Impresión Cibachrome
 173 x 126 cm



Fuente: Couturier, S. *Stephane Couturier: Photos*, [en línea].

Fig. 3.73. Stéphane Couturier
Moscou-Triptyque, de la
 serie *Monuments*
 2000
 Impresión Cibachrome
 98 x 157 cm

Fuente: Couturier, S. *Stephane Couturier:
 Photos*, [en línea].



Fig. 3.74. Stéphane Couturier
Séoul-Tanji n° 1 de la
 serie *Monuments*
 2003
 Impresión Ilfoflex
 90 x 90 cm

Fuente: Couturier, S. *Stephane Couturier:
 Photos*, [en línea].



Fig. 3.75. Terry Evans
Oil pipeline right of way,
Mountrail County, North
Dakota
 6 de junio, 2011
 Impresión en inyección de
 tinta
 50,8 x 50,8 cm
 The Nelson-Atkins Museum
 of Art, Kansas City (Misuri)

Fuente: Davis, K. F.; Aspinwall, J. L. y
 Watson, A. M. (2012). *Heartland: The
 Photographs of Terry Evans*, p. 187.

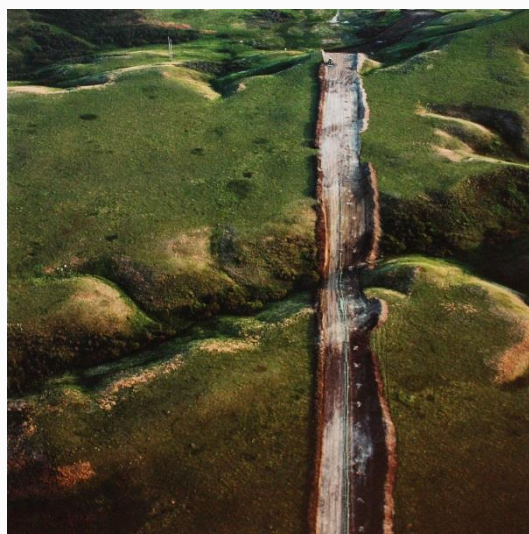


Fig. 3.76. Terry Evans
*Oil waste dump, Williams
 County, North Dakota*
 16 de octubre de 2011
 Impresión en inyección de
 tinta
 76,04 x 76,2 cm
 The Nelson-Atkins Museum
 of Art, Kansas City (Misuri)

Fuente: Davis, K. F.; Aspinwall, J. L. y
 Watson, A. M. (2012). *Heartland: The
 Photographs of Terry Evans*, 186.

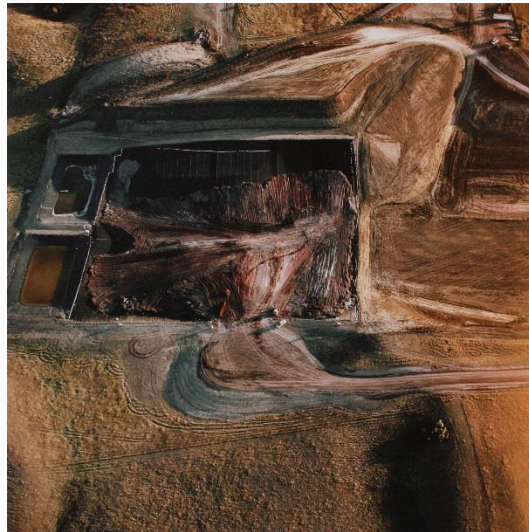


Fig. 3.77. Terry Evans
*Snow geese, south of Regina,
 Saskatchewan,*
 21 de octubre de 1996
 Impresión en inyección de
 tinta
 101,6 x 101,6 cm
 The Nelson-Atkins Museum
 of Art, Kansas City (Misuri)

Fuente: Davis, K. F.; Aspinwall, J. L. y
 Watson, A. M. (2012). *Heartland: The
 Photographs of Terry Evans*, p. 112.



Fig. 3.78. Edward Burtynsky
Silver Lake Operations #16.
*Lake Lefroy, Western
 Australia*
 2007
 Impresión cromogénica

Fuente: Western Australia Museum (2008).
Edward Burtynsky: Australian Minescapes.



Fig. 3.79. Edward Burtynsky
Silver Lake Operations #12.
Lake Lefroy, Western
Australia
 2007
 Impresión cromogénica



Fuente: Western Australia Museum (2008).
Edward Burtynsky: Australian Minescapes.

Fig. 3.80. Edward Burtynsky
Tailings #1. Kalgoorlie,
Western Australia
 2007
 Impresión cromogénica



Fuente: Western Australia Museum (2008).
Edward Burtynsky: Australian Minescapes.

Fig. 3.81. Edward Burtynsky
Silver Lake Operations #1.
Lake Lefroy, Western
Australia
 2007
 Impresión cromogénica
 68,5 x 86,3 cm
 Sundaran Tagoe Gallery,
 Nueva York



Fuente: Western Australia Museum (2008).
Edward Burtynsky: Australian Minescapes.

Fig. 3.82. Edward Burtynsky
Railcuts #1, C.N. Track,
Skihist Provincial Park,
British Columbia
 1985
 Impresión cromogénica
 69 x 86 cm
 Colección privada

Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 61.



Fig. 3.83. Edward Burtynsky
Railcuts #6, near Highway 8,
Spences Bridge, British
Columbia
 1985
 Impresión cromogénica
 102 x 127 cm
 Charles Cowles Gallery,
 Nueva York

Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 63.



Fig. 3.84. Edward Burtynsky
Makrana Marble Quarries
#13, Rajasthan, India
 2000
 Impresión en inyección de
 tinta
 76 x 97 cm
 Flowers East Gallery,
 Londres

Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 97.



Fig. 3.85. Edward Burtynsky
Nickel Tailings #30, Sudbury, Ontario
 1996
 Impresión cromogénica
 102 x 152 cm
 National Gallery of Canada, Ottawa



Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 73.

Fig. 3.86. David Maisel
Carlin, Nevada 1, de la serie *American Mine*
 2007
 Pigment print
 121,9 x 121,9 cm



Fuente: Maisel, David. *Works: American Mine*, [en línea].

Fig. 3.87. David Maisel
Carlin, Nevada 5, de la serie *American Mine*
 2007
 Pigment print
 121,9 x 121,9 cm



Fuente: Maisel, David. *Works: American Mine*, [en línea].

Fig. 3.88. David Maisel
Inspiration, Arizona 9, de la serie *The Mining Project*
 1989
 Pigment print
 121,9 x 121,9 cm

Fuente: Maisel, David. *Works: The Mining Project*.

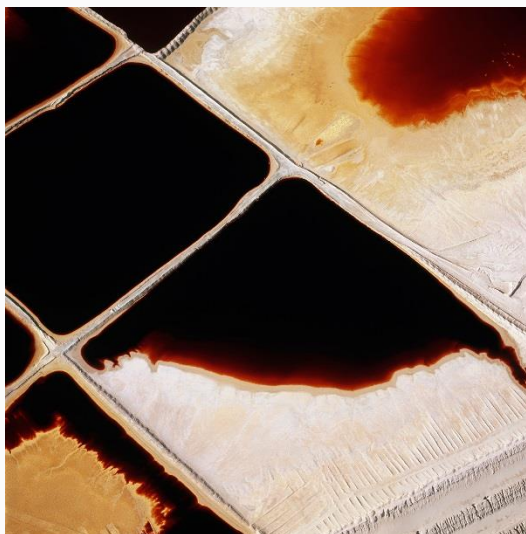


Fig. 3.89. David Maisel
Clifton, Arizona 5, de la serie *The Mining Project*
 1989
 Pigment print
 121,9 x 121,9 cm

Fuente: Maisel, David. *Works: The Mining Project*, [en línea].

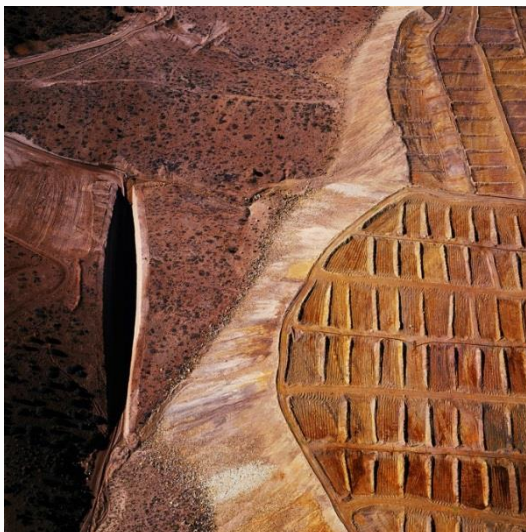


Fig. 3.90. David Maisel
Bingham, Utah 2, de la serie *Black Maps*
 1985
 Pigment print

Fuente: Maisel, David. *Works: Black Maps*, [en línea].

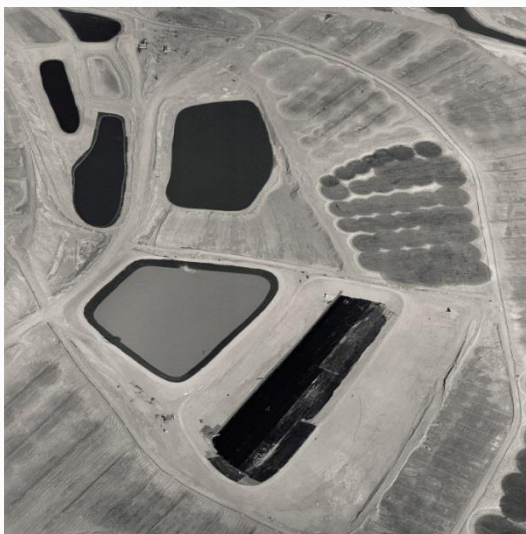


Fig. 3.91. David Maisel
Bagdad, Arizona 2, de la serie
Black Maps
 1985
 Pigment print

Fuente: Maisel, David. *Works: Black Maps*,
 [en línea].



Fig. 3.92. David Maisel
The Lake Project 20
 2002
 Pigment print

Fuente: Maisel, David. *Works: The Lake Project*, [en línea].

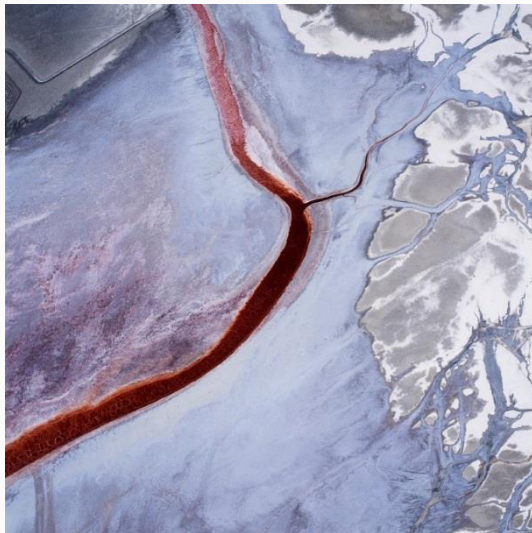


Fig. 3.93. Andreas Gursky
Chicago Board of Trade II
 1999
 Impresión cromogénica
 157,4 x 284 cm
 Tate Modern, Londres

Fuente: Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008).
Andreas Gursky: Architecture, p. 59.



Fig. 3.94. Andreas Gursky
Nha Trang
 2004
 Impresión cromogénica
 295,5 x 207 cm
 Kunstmuseum Basel, en
 Basel (Suiza)

Fuente: Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008).
Andreas Gursky: Architecture, p. 87.

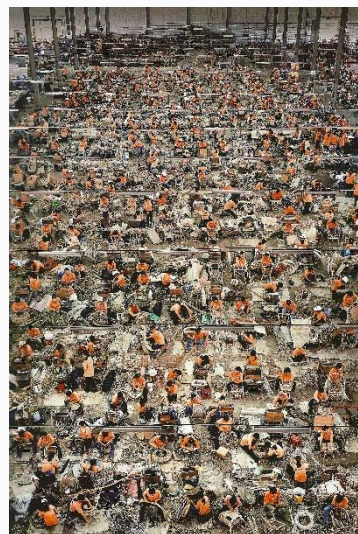


Fig. 3.95. Andreas Gursky
Ohne Titel I
 1993
 Impresión cromogénica
 174,6 x 210 cm

Fuente: Gursky, A. (1995). *Andreas Gursky. Images*, p. 11.



Fig. 3.96. Andreas Gursky
Ohne Titel II
 1993
 Impresión cromogénica
 180,3 x 215,2 cm
 The Broad Art Foundation,
 Santa Mónica (California)

Fuente: Gursky, A. (1995). *Andreas Gursky. Images*, p. 29.

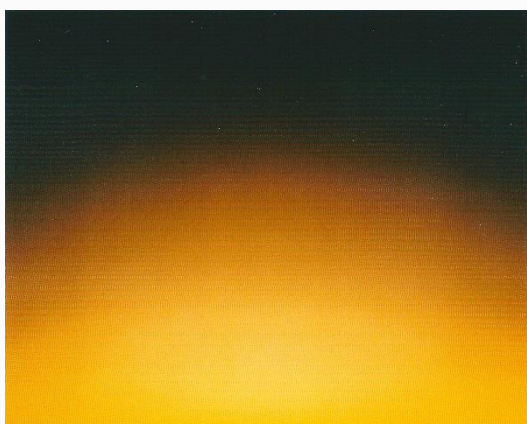


Fig. 3.97. Andreas Gursky
Ohne Titel III
1996
Impresión cromogénica
186 x 222 cm
Kunstmuseum Basel, en
Basel (Suiza)

Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 148.



Fig. 3.98. Andreas Gursky
Ohne Titel X
1999
Impresión cromogénica

Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 180.



Fig. 3.99. Andreas Gursky
Ohne Titel XI
1999
Impresión cromogénica
273 x 206 cm

Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 181.



Fig. 3.100. Andreas Gursky
Supernova
1999
Impresión cromogénica

Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 179.



Fig. 3.101. Andreas Gursky
Singapore I
1997
Impresión cromogénica
186 x 236 cm

Fuente: *Andreas Gursky: Singapore*, [en línea].



Fig. 3.102. Andreas Gursky
Dubai World III
2008
Impresión cromogénica
237 x 342,5 cm

Fuente: Beyst, S. (2007). *American Suburb X (ASX): Andreas Gursky*.



Fig. 3.103. Andreas Gursky
Dubai World I
 2007
 Impresión cromogénica
 307 x 223,3 cm

Fuente: Kunstmuseum Basel (2007).
Andreas Gursky, p.7.



Fig. 3.104. Alexander Heilner
The World, Dubai, U.A.E.
 2008
 Fotografía

Fuente:
 Heilner, A. *Aerial Landscapes*, [en línea].



Fig. 3.105. Andreas Gursky
Mülheim an der Ruhr,
Angler
 1989
 Impresión cromogénica
 59 x 75,5 cm
 Colección privada

Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 87.



Fig. 3.106. Andreas Gursky
Cheops
 2005
 Impresión cromogénica
 307,2 x 217,2 cm
 Sprüth Magers Berlin
 London

Fuente: Kunstmuseum Basel (2007).
Andreas Gursky, p. 109.



Fig. 3.107. Andreas Gursky
Greeley
 2002
 Impresión cromogénica
 210 x 263 cm
 The Broad Art Foundation,
 Santa Mónica (California)

Fuente: Hentschel, Martin (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 200.

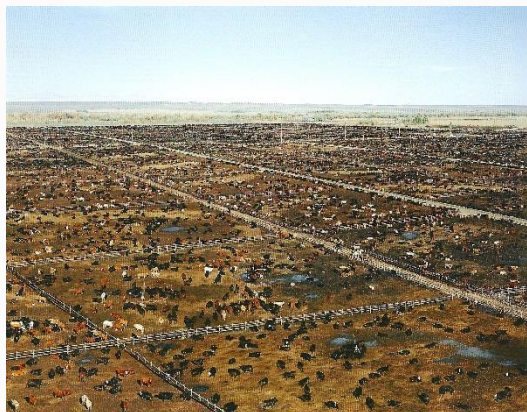


Fig. 3.108. Andreas Gursky
Rimini
 2003
 Impresión cromogénica
 297 x 207 cm

Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 205.

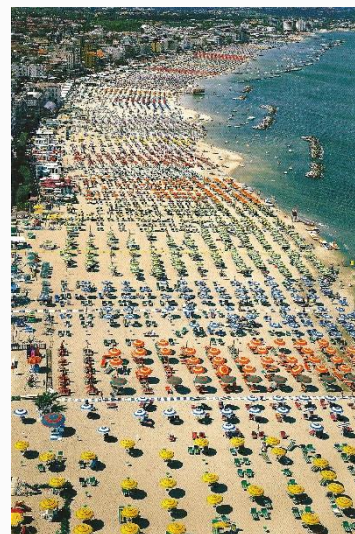


Fig. 3.109. Edward Burtynsky
*Manufacturing #18, Cankun
Factory, Zhangzhou, Fujian
Province*
2005
Impresión cromogénica
60,9 x 93,9 cm
Nicholas Metivier Gallery,
Toronto, Ontario (Canadá)



Fuente: Burtynsky, E. (2005). *China. The
Photographs of Edward Burtynsky*, p. 99.

CAPÍTULO 4

Fig. 4.1. Linda Connor

*Dots and Hands, Fourteen
Window Ruin, Bluff, Utah*
1987

Impresión en gelatina de plata
20,3 x 25,4 cm
Smithsonian American Art
Museum, Washington D.C.



Fuente: Smithsonian American Art Museum
(1992). *Between Home and Heaven*.

Fig. 4.2. Linda Connor

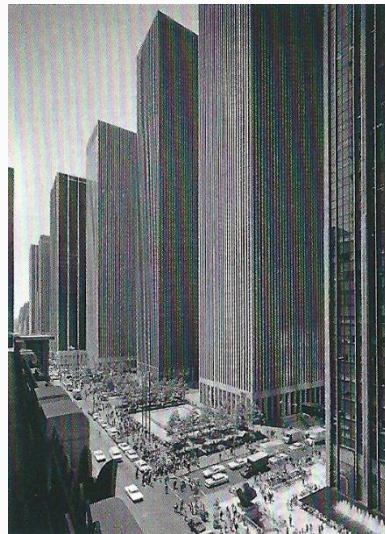
*Design Petroglyph, Wupatki,
Arizona*
1989

Impresión en gelatina de plata
19 x 24,1 cm
The Cleveland Museum of Art,
Cleveland (Ohio)



Fuente: Smithsonian American Art Museum
(1992). *Between Home and Heaven*.

Fig. 4.3. Vista del suroeste de la Sexta
Avenida
1971



Fuente: Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008).
Andreas Gursky: Architecture, p. 64.

Fig. 4.4. New York Hilton, Sexta
Avenida
1963

Fuente: Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008).
Andreas Gursky: Architecture, p. 65.

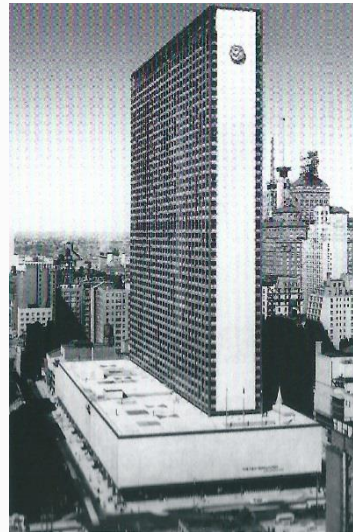


Fig. 4.5. Andreas Gursky
Avenue of the Americas
2001
Impresión cromogénica
157,2 x 308,6 cm

Fuente: Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008).
Andreas Gursky: Architecture, p. 63.



Fig. 4.6. Andreas Gursky
Centre Georges Pompidou
1995
Impresión cromogénica
137 x 263 cm
Tate Modern, Londres

Fuente: Tate. *Andreas Gursky: Centre
Georges Pompidou*, [en línea].



Fig. 4.7. Andreas Gursky
Copan
 2002
 Impresión cromogénica
 206 x 262 cm



Fuente: Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008).
Andreas Gursky: Architecture, p. 73.

Fig. 4.8. Edward Burtynsky
Toronto Skyline, Royal Bank Plaza, Toronto, Ontario
 1987
 Impresión cromogénica
 Colección del artista



Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 28.

Fig. 4.9. Edward Burtynsky
King Street Façade, Canadian Bank of Commerce, Head Office, Toronto, Ontario
 1987
 Impresión cromogénica
 Colección del artista



Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 29.

Fig. 4.10. Edward Burtynsky
*Banking Hall, Republic Bank
 Center, Houston, Texas*
 1987
 Impresión cromogénica
 Colección del artista

Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured
 Landscapes. The photographs of Edward
 Burtynsky*, p. 29.



Fig. 4.11. Ofer Wolberger
Office Space, Atlanta, GA
 2001
 Fotografía

Fuente: Wolberger, O. *Imitation of life*, [en
 línea].



Fig. 4.12. Ofer Wolberger
*Surveillance, Mount St.
 Helens, Washington*
 2004
 Fotografía

Fuente: Wolberger, O. *Imitation of life*, [en
 línea].



Fig. 4.13. Ofer Wolberger
Home, Las Vegas, NV
 2003
 Fotografía



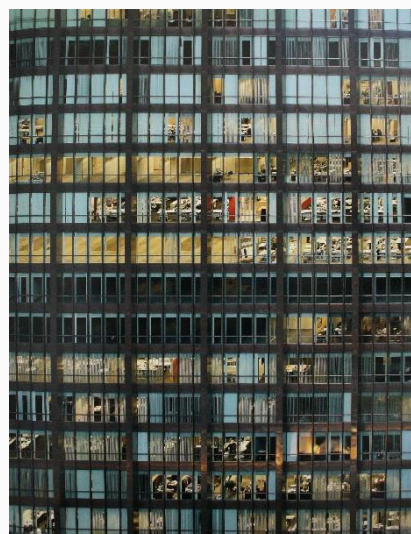
Fuente: Wolberger, O. *Imitation of life*, [en línea].

Fig. 4.14. Andreas Gursky
May Day V
 2006
 Impresión cromogénica
 324 x 217,9 cm



Fuente: Kunstmuseum Basel (2007).
Andreas Gursky, p. 116

Fig. 4.15. Michael Wolf
Tc95, de la serie *The Transparent City*
 2007
 Impresión cromogénica
 101,6 x 134,6 cm
 Museum of Contemporary
 Photography, Chicago
 (Illinois)



Fuente: Wolf, M. (2008). *The Transparent City*, p. 73.

Fig. 4.16. Michael Wolf
 Detalle, de la serie
The Transparent City
 2007
 Impresión cromogénica
 50,8 x 63,5 cm
 Museum of Contemporary
 Photography, Chicago
 (Illinois)

Fuente: Wolf, M. (2008). *The Transparent City*.



Fig. 4.17. Dionisio González
Hotel Bauer, de la serie
Venecia
 2011
 C-print, diasec.

Fuente: González, D. (2012). *Las horas claras*.



Fig. 4.18. Dionisio González
Memorial Masieri. F. L. Wrigt. 1953, de la serie
Venecia
 2011
 Fotografía siliconada sobre
 metacrilato.

Fuente: González, D. (2012). *Las horas claras*.



Fig. 4.19. Dionisio González
Palazzo Dei Congressi.
Venice. L. Khan. 1968-1974,
 de la serie *Venecia*
 2011
 Fotografía siliconada sobre
 metacrilato.



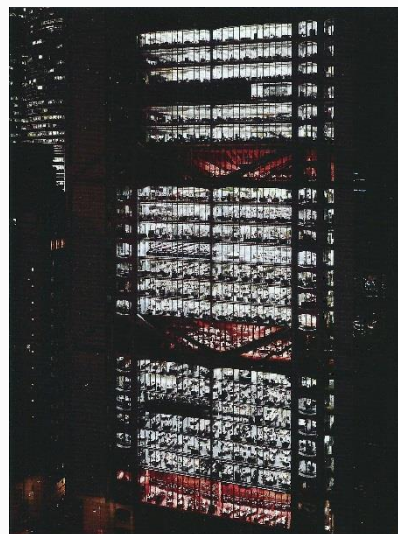
Fuente: González, D. (2012). *Las horas claras*.

Fig. 4.20. Dionisio González
Venice Hospital. Le
Corbusier.
1965, de la serie Venecia
 2011
 Fotografía siliconada sobre
 metacrilato.



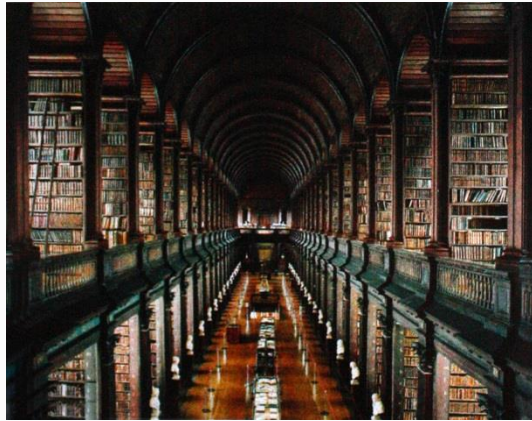
Fuente: González, D. (2012). *Las horas claras*.

Fig. 4.21. Andreas Gursky
Hong Kong, Shanghai Bank
 1994
 Impresión cromogénica
 220 x 170 cm
 Monika Sprüth Gallery,
 Londres



Fuente: Gursky, A. (1995). *Andreas Gursky. Images*, p. 63.

Fig. 4.22. Candida Höfer
Trinity College Library
Dublin I
 2004
 Impresión cromogénica
 180 x 215 cm



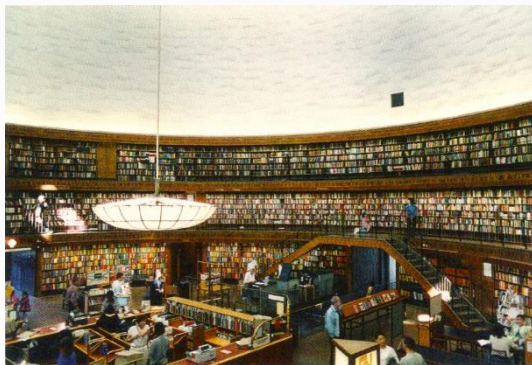
Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, pp. 148-149.

Fig. 4.23. Candida Höfer
Stiftsbibliothek St. Gallen I
 2001
 Impresión cromogénica
 183 x 152 cm



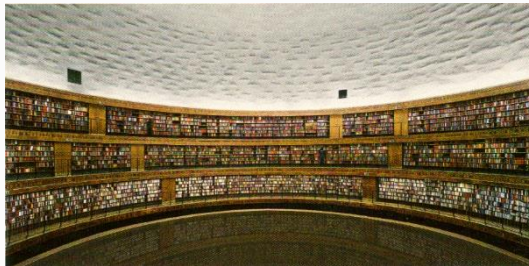
Fuente: Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*, p. 143.

Fig. 4.24. Candida Höfer
Stadtbibliothek Stockholm
 1993
 Impresión cromogénica
 38 x 57 cm



Fuente: Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*, p. 11.

Fig. 4.25. Andreas Gursky
Bibliothek
 1999
 Impresión cromogénica.
 208 x 398,5 cm
 Guggenheim Museum, Nueva
 York



Fuente: Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008).
Andreas Gursky: Architecture, p. 11.

Fig. 4.26. José Manuel Ballester
Biblioteca Rijksmuseum 2
 2012
 Fotografía



Fuente: *El mapamundi de José Manuel Ballester*, [en línea].

Fig. 4.27. Laure Albin Guillot
Sala de lectura de impresos de la Biblioteca Nacional
 1940
 Fotografía a las sales de plata
 16,6 x 22,5 cm



Fuente: Picaudé, V. y Arbaizar, P. (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*, p. 77.

Fig. 4.28. Laure Albin Guillot
*Sala de impresos de la
 Biblioteca Nacional: la
 rotonda*
 1940
 Fotografía a las sales de plata
 23 x 22 cm

Fuente: Picaudé, V. y Arbaizar, P. (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*, p. 78.



Fig. 4.29. Lars Hallén
Stockholm Public Library
 1985
 Fotografía

Fuente: Beil, R.; Assmann, A. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*, p. 11.

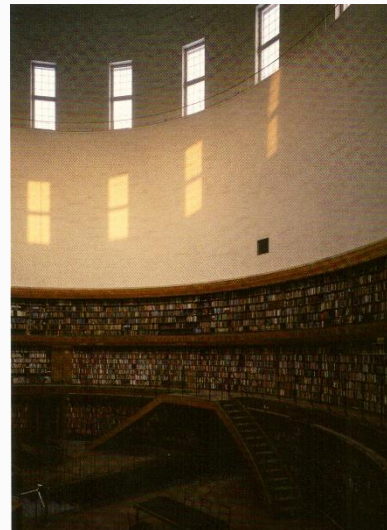


Fig. 4.30. James Welling
*Ames Free Library Entrance,
 North Easton, MA. 1877-79*
 1988
 Impresión en gelatina de plata
 45,7 x 55,8 cm
 Vancouver Art Gallery,
 Vancouver (Canadá)

Fuente: Welling, J. (1990). *James Welling. Photographs 1977-90*, p. 64.



Fig. 4.31. James Welling
Crane Public Library
Entrance, Quincy, MA. 1880-
 82
 1988
 Impresión en gelatina de plata
 45,7 x 55,8 cm



Fuente: Welling, J. (1990). *James Welling. Photographs 1977-90*, p. 65

Fig. 4.32. James Welling
Winn Memorial Public Library, Woburn, MA. 1876-
 79
 1988
 Impresión en gelatina de plata
 55,8 x 45,7 cm
 Museum moderner kunst
 stiftung Ludwig wien, Austria



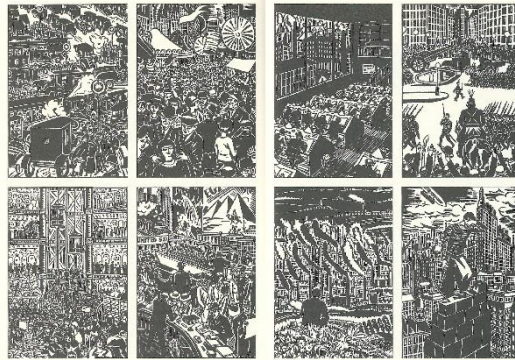
Fuente: Welling, J. (1990). *James Welling. Photographs 1977-90*, p. 66.

Fig. 4.33. James Welling
Malden Public Library
Loggia, Malden, MA. 1883-85
 1988
 Impresión en gelatina de plata
 45,7 x 55,8 cm
 Museum moderner kunst
 stiftung Ludwig wien, Austria



Fuente: Welling, J. (1990). *James Welling. Photographs 1977-90*, p. 67.

Fig. 4.34. Frans Masereel
La ciudad
 1929
 Grabado



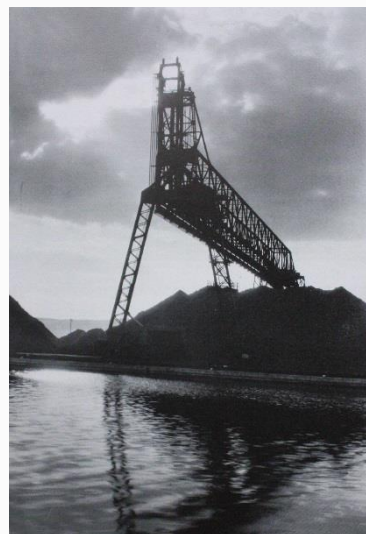
Fuente: Prieto, E. (2011). *La arquitectura de la ciudad global*, pp. 100-101.

Fig. 4.35. Mitch Epstein
Gavin Coal Power Plant,
Cheshire, Ohio
 2003
 Fotografía
 114,3 x 141,9 cm
 Tate Modern, Londres



Fuente: International Center of Photography (2006). *Ecotopia: The Second ICP Triennial of Photography and Video*. p. 107.

Fig. 4.36. Margaret Bourke-White
Coal Rig, Berwind Docks,
Minn
 1929
 Impresión en gelatina de plata
 48,9 x 33,4 cm
 Hernert F. Johnson Museum
 of Art, Cornell University,
 Ithaca (Nueva York)



Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 19.

Fig. 4.37. Emmet Gowin
*A Low Field with Drainage
Ditches, near the Department
of Energy. Savannah River
Nuclear, South Carolina*
1992
Impresión en gelatina de plata
Yale University Art Gallery,
New Haven (Connecticut)

Fuente: Reynolds, J. (2002). *Emmet Gowin. Changing the Earth.* p. 27.

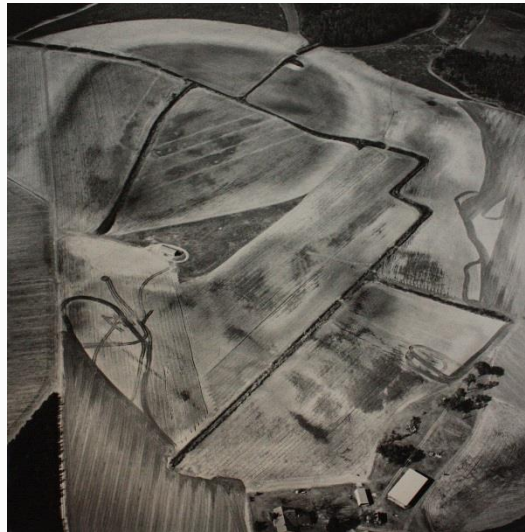


Fig. 4.38. Edward Burtynsky
*Rock of Ages #15, Active
Granite Section, E.L. Smith
Quarry, Barre, Vermont*
1992
Impresión cromogénica
102 x 127 cm
Colección del artista

Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky,* p. 84.



Fig. 4.39. Edward Burtynsky
*Iberia Quarries #10,
Solubema Co., Bencatel,
Portugal*
2006
Impresión cromogénica

Fuente: Burtynsky, E. (2007). *Quarries,* p. 167.

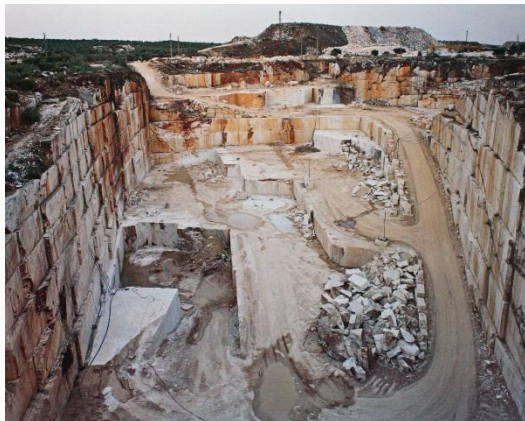
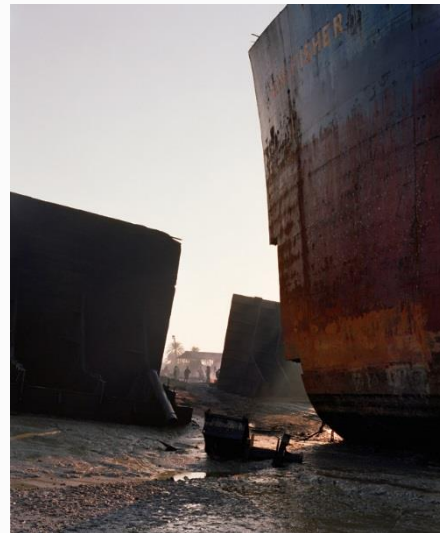


Fig. 4.40. Edward Burtynsky
Oil Fields #19b, Belridge,
California
 2003
 Impresión cromogénica
 102 x 127 cm
 Hall Collection



Fuente: Burtynsky, E. (2009). *Oil*.

Fig. 4.41. Edward Burtynsky
Shipbreaking #2, Chittagong,
Bangladesh
 2000
 Impresión cromogénica
 86,4 x 68,6 cm
 Colección del artista



Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 41.

Fig. 4.42. Edward Burtynsky
Densified Oil Drums #4,
Hamilton, Ontario, Canada
 1997
 Impresión cromogénica
 101 x 127 cm
 Hall Collection



Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 104.

Fig. 4.43. Walker Evans

*Joe's Auto Graveyard, New
Bethlehem, Pennsylvania*

1935

Impresión en gelatina de plata

19,1 x 23,8 cm

National Gallery of Canada,
Ottawa



Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured
Landscapes. The photographs of Edward
Burtynsky*, p. 26.

Fig. 4.44. Allan Kaprow

Yard

En Martha Jackson Gallery,

Nueva York

1961

Entorno



Fuente: Foster, H., Krauss, R. et al. (2006).
Arte desde 1990, p. 452.

Fig. 4.45. Stéphane Couturier

Usine Toyota, Valenciennes,
de la serie *Melting Point,*

Toyota

2005

Impresión cromogénica

182 x 271 cm



Fuente: Couturier, Stéphane. *Stéphane
Couturier: Photos*, [en línea].

Fig. 4.46. Jean-Frédéric Schnyder
Zugerstrasse/Baarerstrasse,
 1999-2000
 2002
 7 impresiones en inyección de
 tinta
 Cada panel: 51 x 217,8 cm

Fuente: Kunstmuseum Bonn (2011).
Through the Looking Brain, p. 227.



Fig. 4.47. Edward Burtynsky
Downtown Sturgis, South
Dakota
 2008
 Impresión cromogénica

Fuente: Burtynsky, E. (2009). *Oil*, p. 103.

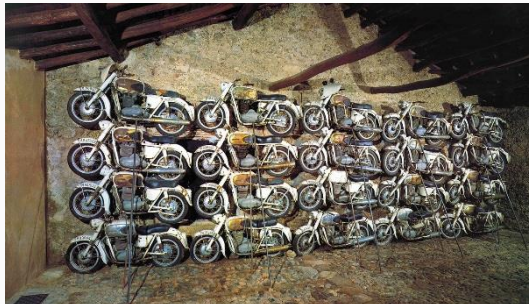


Fig. 4.48. Edward Burtynsky
Kiss Concert Parking Area,
Sturgis, South Dakota
 2008
 Impresión cromogénica

Fuente: Burtynsky, E. (2009). *Oil*, p. 101.



Fig. 4.49. Salvador Dalí y Wolf Vostell
El Fin del Parzival
 1929-1988
 Entorno
 Museo Vostell Malpartida,
 Cáceres



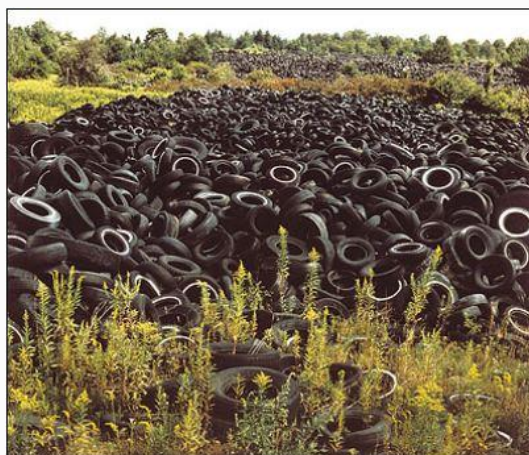
Fuente: Museo Vostell Malpartida.
 Colecciones: *El Fin del Parzival*, [en línea].

Fig. 4.50. Edward Burtynsky
Oxford Tire Pile #8, Westley,
California
 1999
 Impresión cromogénica
 102 x 127 cm
 Kitchener-Waterloo Art
 Gallery, Kitchener, Ontario



Fuente: Pauli, L. (2003). *Manufactured Landscapes. The photographs of Edward Burtynsky*, p. 113.

Fig. 4.51. John Pfahl
Five Million Tires, Hornburg
Farm, Charlotte, New York,
 de la serie *Piles*
 1994
 Impresión cromogénica



Fuente: Pfahl, John. *Piles*, [en línea].

Fig. 4.52. John Pfahl
*Covered Sand Pile, Highway
 Department, Danby, New
 York*, de la serie *Piles*
 1996
 Impresión cromogénica
 40,6 x 50,8 cm
 Albright-Knox Art Gallery,
 Búfalo (Nueva York)



Fuente: Pfahl, John. *Piles*, [en línea].

Fig. 4.53. John Pfahl
*Sawdust Pile, Tioga Corners,
 Pennsylvania*, de la serie
Piles
 1997
 Impresión cromogénica
 40,6 x 50,8 cm
 Albright-Knox Art Gallery,
 Búfalo (Nueva York)



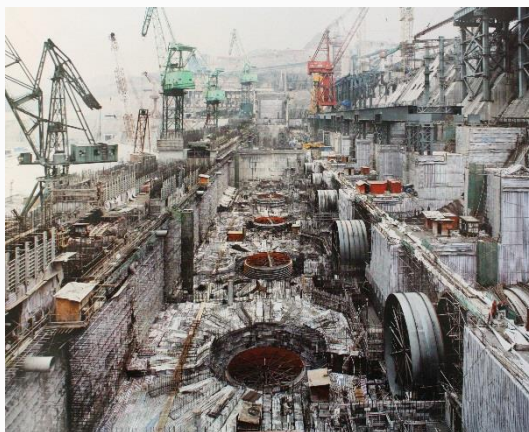
Fuente: Pfahl, John. *Piles*, [en línea].

Fig. 4.54. Andreas Gursky
Salerno
 1990
 Impresión cromogénica



Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 95.

Fig. 4.55. Edward Burtynsky
*Dam #6, Three Gorges Dam
 Project, Yangtze River*
 2005
 Impresión cromogénica
 Vancouver Art Gallery,
 Vancouver (Canadá)



Fuente: Burtynsky, E. (2005). *China. The Photographs of Edward Burtynsky*, p. 25.

Fig. 4.56. Edward Burtynsky
Tangu Port, Tianjin
 2005
 Impresión cromogénica
 122 x 155 cm
 Hall Collection



Fuente: Burtynsky, E. (2005). *China. The Photographs of Edward Burtynsky*, p. 44.

Fig. 4.57. Edward Burtynsky
*Old Factories #4, Shenyang
 Heavy Machinery Group,
 Tiexi District, Shenyang City,
 Liaoning Province*
 2005
 Impresión cromogénica
 101,6 x 127 cm
 Barbara Krakow Gallery,
 Boston (Massachusetts)



Fuente: Burtynsky, E. (2005). *China. The Photographs of Edward Burtynsky*, p. 53.

Fig. 4.58. Edward Burtynsky
Manufacturing #11, Youngor Textiles, Ningbo, Zhejiang Province
 2005
 Impresión cromogénica
 60,9 x 91,4 cm
 Museum of Contemporary Photography, Chicago, Illinois



Fuente: Burtynsky, E. (2005). *China. The Photographs of Edward Burtynsky*, p. 93.

Fig. 4.59. Christian Als
 Serie *The River Black*
 2006
 Fotografía



Fuente: Als, Christian. *The River Ruins Black*, [en línea].

Fig. 4.60. Edward Burtynsky
China Recycling #2. Cutter, Fengjiang, Zhejiang Province, de la serie *Recycling*
 2004
 Impresión cromogénica



Fuente: Burtynsky, E. (2005). *China. The Photographs of Edward Burtynsky*, p. 79.

Fig. 4.61. Edward Burtynsky
*China Recycling #18, Cankun
 Aluminum, Xiamen City,
 Fujian Province*, de la serie
Recycling
 2005
 Impresión cromogénica



Fuente: Burtynsky, E. (2005). *China. The Photographs of Edward Burtynsky*, p. 80.

Fig. 4.62. Edward Burtynsky
*China Recycling #5, Phone
 Dials, Zeguo, Zhejiang
 Province*, de la serie
Recycling
 2004
 Impresión cromogénica



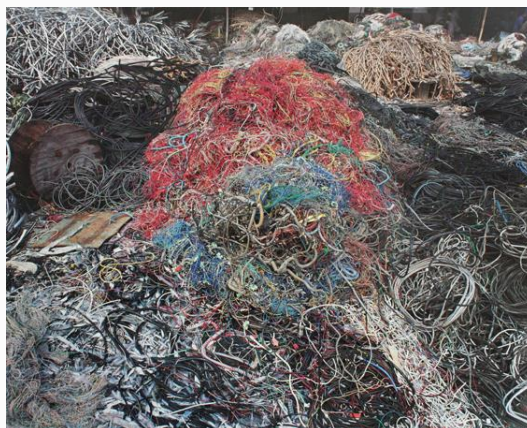
Fuente: Burtynsky, E. (2005). *China. The Photographs of Edward Burtynsky*, p. 83.

Fig. 4.63. Edward Burtynsky
*China Recycling #8, Plastic
 Toy Parts. Guiyu, Guangdong
 Province*, de la serie
Recycling
 2004
 Impresión cromogénica



Fuente: Burtynsky, E. (2005). *China. The Photographs of Edward Burtynsky*, p. 85.

Fig. 4.64. Edward Burtynsky
*China Recycling #7, Wire
 Yard, Wenxi, Zhejiang
 Province*, de la serie
Recycling
 2004
 Impresión cromogénica



Fuente: Burtynsky, E. (2005). *China. The Photographs of Edward Burtynsky*, p. 84.

Fig. 4.65. Andreas Gursky
Prada I
 1996
 Impresión cromogénica
 85 x 187 cm
 Mai 36 Galerie, Zurich



Fuente: Galassi, P. (2001). *Andreas Gursky*, p. 24.

Fig. 4.66. Andreas Gursky
Prada II
 1997
 Impresión cromogénica
 111,8 x 275,3 cm
 Mai 36 Galerie, Zurich



Fuente: Beyst, S. (2007). *American Suburb X (ASX): Andreas Gursky. "From a World's Spirit's Eye View"*, [en línea].

Fig. 4.67. Andreas Gursky
99 Cent
 1999
 Impresión cromogénica
 207 x 337 cm
 The Broad Art Foundation,
 Santa Mónica (California)



Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, pp. 172-173.

Fig. 4.68. Andreas Gursky
99 Cent II Diptychon
 2001
 Impresión cromogénica
 Cada panel: 205,7 x 341 cm



Fuente: Liveauctioneers. *Andreas Gursky. Cent II Diptychon*, [en línea].

Fig. 4.69. Robert Adams
Untitled, Denver
 1970-74
 Fotografía



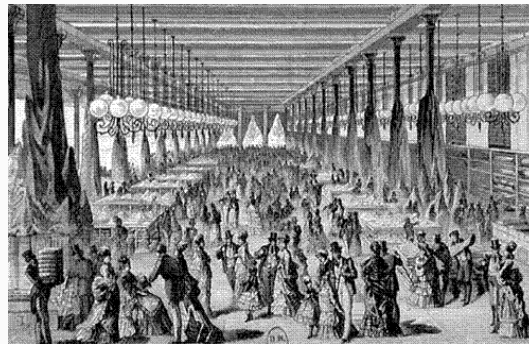
Fuente: Master of Photography. *Robert Adams: Untitled, Denver*, [en línea].

Fig. 4.70. *Au Bon Marché*
Propaganda



Fuente: Vestuario escénico. *Los grandes almacenes. "Le Bon Marché"*, [en línea].

Fig. 4.71. Grandes almacenes *Au Bon Marché*, en París



Fuente: Serrano Saseta, R. (2006). Aspectos urbanos y arquitectónicos de los grandes almacenes de París: modernización del gran comercio urbano a partir de la primera mitad del siglo XIX, *Scripta Nova* [en línea].

Fig. 4.72. Edward Burtynsky
Xiaolangdi Dam #1, Yellow River, Henan Province, China
2011
Impresión cromogénica
152 x 203 cm



Fuente: Davis, W. y Lord, R. (2013). *Burtynsky. Water*.

Fig. 4.73. Edward Burtynsky
*Rice Terraces #2, Western
Yunnan Province, China*
2012
Impresión cromogénica
122 x 162 cm



Fuente: Davis, W. y Lord, R. (2013).
Burtynsky. Water.

Fig. 4.74. Edward Burtynsky
*Cerro Prieto Geothermal
Power Station, Baja, Mexico*
2012
Impresión cromogénica
99 x 132 cm
Arthur Roger Gallery, Nueva
Orleans (Luisiana)



Fuente: Davis, W. y Lord, R. (2013).
Burtynsky. Water.

Fig. 4.75. Edward Burtynsky
*Dryland Farming #24,
Monegros County, Aragon,
Spain*
2010
Impresión cromogénica
152,4 x 203,2 cm
Arthur Roger Gallery, Nueva
Orleans (Luisiana)



Fuente: Davis, W. and Lord, R. (2013).
Burtynsky. Water.

Fig. 4.76. Edward Burtynsky
Pivot Irrigation #11, High Plains, Texas Panhandle, USA
 2011
 Impresión cromogénica
 121,9 x 162,6 cm
 Galerie Springer Berlin, Berlin (Alemania)

Fuente: Davis, W. y Lord, R. (2013).
Burtynsky. Water.



Fig. 4.77. Mustafah Abdulaziz
 Serie *Water Scarcity: Ethiopia & Pakistan*
 2013
 Fotografía

Fuente: Abdulaziz, Mustafah. *Water*, [en línea].



Fig. 4.78. Mustafah Abdulaziz.
 Serie *The Purifying Ganges*
 2013
 Fotografía

Fuente: Abdulaziz, Mustafah. *Water*, [en línea].



Fig. 4.79. Mustafah Abdulaziz
Serie *The Purifying Ganges*
2013
Fotografía



Fuente: Abdulaziz, Mustafah. *Water*, [en línea].

Fig. 4.80. Mustafah Abdulaziz
Serie *Water in Sierra Leona*
2012
Fotografía



Fuente: Abdulaziz, Mustafah. *Water*, [en línea].

Fig. 4.81. Ansel Adams
The Scripps Pier, San Diego, California
1966
UCR California Museum of
Photography, Riverside
(California)



Fuente: UCR California Museum of
Photography. *The Scripps Pier*, [en línea].

Fig. 4.82. Laurie Brown
Rain for Rent. Green Valley,
 Southern Las Vegas
 1995
 Impresión cromogénica



Fuente: Center for Creative Photography,
 Volkerding Study Center, AG172:5, *Laurie Brown. Recent Terrains*, en “Water in the West: Laurie Brown”.

Fig. 4.83. Laurie Brown
Waterfront Living, Northwest Las Vegas, 1991, Part I
 1991
 Impresión cromogénica
 Cada panel: 16,4 x 49,5 cm
 Center for Creative Photography, Tucson (Arizona)



Fuente: Center for Creative Photography.
Online collections: Laurie Brown, Waterfront Living, Northwest Las Vegas, Part I, [en línea].

Fig. 4.84. Laurie Brown
Waterfront Living, Northwest Las Vegas, 1991, Part II
 1991
 Impresión cromogénica
 Cada panel: 16,4 x 49,5 cm
 Center for Creative Photography, Tucson (Arizona)



Fuente: Center for Creative Photography.
Online collections: Laurie Brown, Waterfront Living, Northwest Las Vegas, Part II, [en línea].

Fig. 4.85. Robert Dawson
*Fountain, Caesar's Palace,
 Las Vegas, Nevada-America's
 fastest growing city*
 1992
 Impresión cromogénica
 37 x 47,5 cm
 Center for Creative
 Photography, Tucson
 (Arizona)

Fuente: Center for Creative Photography.
 Online collections: Robert Dawson,
Fountain, Caesar's Palace, Las Vegas, [en
 línea].



Fig. 4.86. Robert Dawson
*Uranium Drive-In, Naturita,
 Colorado (Left Over From
 1950s Uranium Mining
 Boom)*
 1986
 Impresión en gelatina de plata
 17,8 x 22,8 cm
 Center for Creative
 Photography, Tucson
 (Arizona)

Fuente: Center for Creative Photography.
 Online collections: Robert Dawson,
Uranium Drive-In, Naturita, [en línea].



Fig. 4.87. Robert Dawson
*Hoover Dam, Arizona/
 Nevada*
 1987
 Impresión en gelatina de plata
 36,7 x 46,8 cm
 Center for Creative
 Photography, Tucson
 (Arizona)

Fuente: Center for Creative Photography.
 Online collections: Robert Dawson, *Hoover
 Dam, Arizona/Nevada*, [en línea].

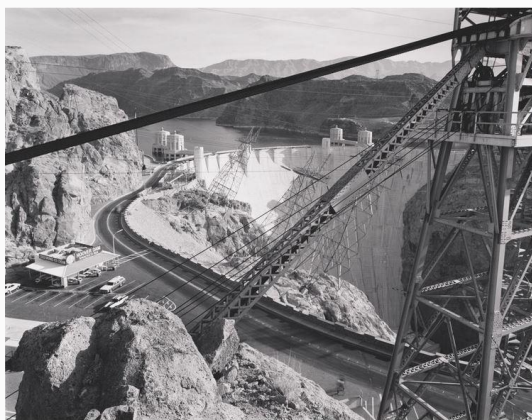


Fig. 4.88. Robert Dawson
Polluted New River, Calexico,
Mexican/American border,
California
 1989
 Impresión en gelatina de plata
 33,6 x 45,7 cm
 Center for Creative
 Photography, Tucson
 (Arizona)

Fuente: Pool, P. E. (1999). *The Altered Landscape*, p. 15.



Fig. 4.89. Andreas Gursky
Bangkok II
 2011
 Impresión en inyección de
 tinta
 307 x 237 cm
 Monika Sprüth Gallery,
 Londres

Fuente: Gursky, A.; Wismer Beat, I. et al. (2012). *Andreas Gursky: Bangkok*.

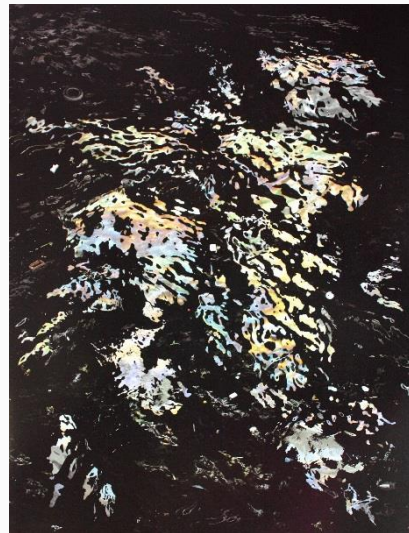


Fig. 4.90. Andreas Gursky
Bangkok V
 2011
 Impresión en inyección de
 tinta
 307 x 237 cm

Fuente: Gursky, A.; Wismer Beat, I. et al. (2012). *Andreas Gursky: Bangkok*.



Fig. 4.91. Barnett Newman
First Station, de la serie *The Stations of the Cross: Lema Sabachtani*
 1958
 Pintura magna sobre lienzo
 197,8 x 153,7 cm
 National Gallery of Art,
 Washington, D.C., Colección
 de Robert y Jane Meyerhoff

Fuente: Gursky, A.; Wismer Beat, I. et al.
 (2012). *Andreas Gursky: Bangkok*.
 p. 51.

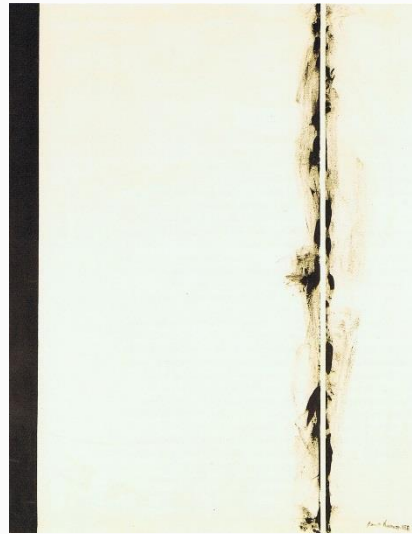


Fig. 4.92. Ed Ruscha
 Un render del trabajo para el
 proyecto de los tanques de
 agua

Fuente: The Art Newspaper (2012). *New York water tanks to be transformed works of art*, [en línea].



CAPÍTULO 5

Fig. 5.1. Andreas Gursky
Chicago Board of Trade
 1997
 Impresión cromogénica
 185 x 241 cm
 The Broad Art Foundation,
 Santa Mónica (California)

Fuente: Matthew Marks Gallery. *Chicago Board of Trade*, [en línea].



Fig. 5.2. Andreas Gursky
Chicago Mercantile Exchange
 1997
 Impresión cromogénica
 144 x 207,5 cm
 John Kaldor Family Collection
 at the Art Gallery of New
 South Wales

Fuente: Art Gallery NSW. *Collection: Andreas Gursky, Chicago Mercantile Exchange*, [en línea].



Fig. 5.3. Edward Burtynsky
Suburbs #1, North Las Vegas, Nevada
 2007
 Impresión cromogénica

Fuente: Burtynsky, E. (2009). *Oil*, p. 89.

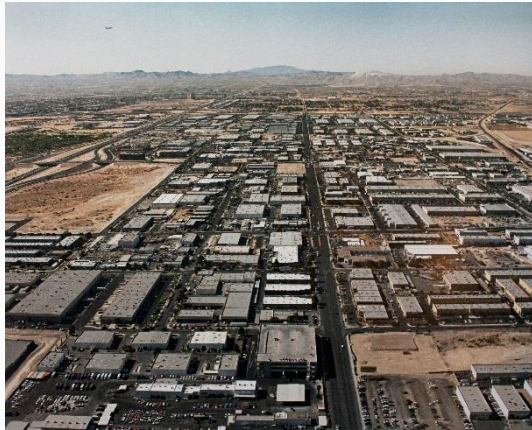


Fig. 5.4. Edward Burtynsky
*Suburbs #2, North Las Vegas,
Nevada*
2007
Impresión cromogénica



Fuente: Burtynsky, E. (2009). *Oil*, p. 85.

Fig. 5.5. Edward Burtynsky
*Industrial Park, North Las
Vegas, Nevada*
2007
Impresión cromogénica



Fuente: Burtynsky, E. (2009). *Oil*, p. 83.

Fig. 5.6. Edward Burtynsky
*Suburbs #3, with quarry, North
Las Vegas, Nevada*
2007
Impresión cromogénica



Fuente: Burtynsky, E. (2009). *Oil*, p. 87.

Fig. 5.7. John Davies
Easington Colliery, County Durham
 1983
 Impresión en gelatina de plata
 76 x 106 cm



Fuente: Davies, J. *Easington Colliery, County Durham*, 1983, [en línea].

Fig. 5.8. Edward Burtynsky
Highway #1, Los Angeles, California
 2003
 Impresión cromogénica



Fuente: Burtynsky, E. (2009). *Oil*, p. 77.

Fig. 5.9. Edward Burtynsky
Highway #5, Los Angeles, California
 2009
 Impresión cromogénica
 152 x 190 cm
 Hall Collection



Fuente: Burtynsky, E. (2009). *Oil*, p. 81.

Fig. 5.10. William A. Garnett
Plaster and Roofing,
Lakewood, California
 1950
 Impresión en gelatina de plata
 19,5 x 24,3 cm
 The J. Paul Getty Museum,
 Los Ángeles (California)

Fuente: Cosgrove, D. y Fox, W. L. (2010).
Photography and Flight, p. 64.



Fig. 5.11. Michael Light
Highways 5, 10, 60 and 101
Looking West, L.A. River and
Downtown Beyond, CA
 2004
 Pigment print
 60,9 x 76,2 cm

Fuente: Cosgrove, D. y Fox, W. L. (2010).
Photography and Flight, p. 131.



Fig. 5.12. Jeremy Drummond
65-Point Plan for Sustainable
Living: Arizona, USA
 2008
 Lambda print
 17,7 x 25,4 cm

Fuente: Kariko, D. y Keul, A. (2010).
Hyperreal World: Landscape as commodity.



Fig. 5.13. Andreas Gursky
PCF, Paris,
 2003
 Impresión Cromogénica
 291,6 x 205,3 cm

Fuente: Kunstmuseum Basel (2007).
Andreas Gursky, p. 15.

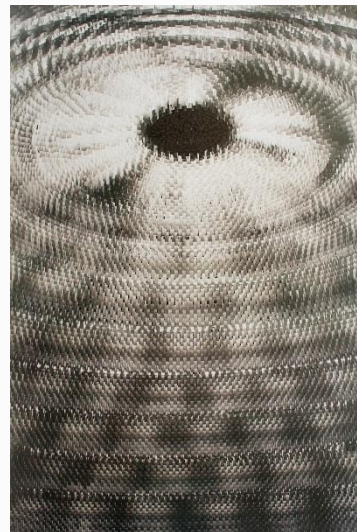


Fig. 5.14. *House of the future*
 Diseño realizado por Arup
 Associates

Fuente: Center for Art + Environment, en el
 Museo de Arte de Nevada,
 HM901.D752.2009, *Technological
 Urbanization. Intelligent Buildings*, en
 “Drivers of Change Demographics”.



Fig. 5.15. Mapa sobre la evolución de la
 población urbana mundial,
 1800-2008.

Fuente: Artola, M. y Pérez Ledesma, M.
 (2005). *Contemporánea. La historia desde
 1776*, p. 480.

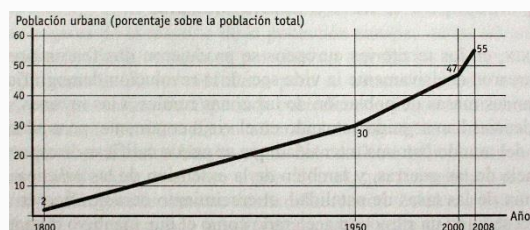


Fig. 5.16. Paul Dunn
Officer Victoria, de la serie
Imagined Communities
 2003
 Fotografía

Fuente: Barber, S. and Benson, M. (2011).
Growth, p. 4.



Fig. 5.17. Edward Burtynsky
*Urban Renewal #4, Old City
 Overview, Shanghai*
 2004
 Impresión cromogénica

Fuente: Burtynsky, E. (2005). *China. The
 Photographs of Edward Burtynsky*, p. 115.



Fig. 5.18. Edward Burtynsky
*Urban Renewal #5, City
 Overview, From Top of
 Military Hospital, Shanghai*
 2004
 Impresión cromogénica
 122 x 152 cm
 Hall Collection

Fuente: Burtynsky, E. (2005). *China. The
 Photographs of Edward Burtynsky*, p. 119.



Fig. 5.19. Andreas Gursky
Jumeirah Palm
 2008
 Impresión cromogénica
 284,2 x 185 cm
 Sprüth Magers, Berlin
 (Alemania)

Fuente: Hentschel, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*, p. 243.



Fig. 5.20. Julio Bittencourt
Prestes Maia 47, de la serie
In a Window of Prestes
Maia 911 bldg
 2006-2008
 Impresión cromogénica
 120 x 99 cm

Fuente: 1500 Gallery. *Julio Bittencourt*, [en línea].



Fig. 5.21. Julio Bittencourt
 Serie *In a Window of Prestes*
Maia 911 bldg
 Impresión cromogénica

Fuente: 1500 Gallery. *Julio Bittencourt*, [en línea].



Fig. 5.22. Claudia Jaguaribe
Menina na Laje, de la serie
Río de Janeiro
 2010
 Fotografía

Fuente: Barber, S. and Benson, M. (2011).
Growth, p. 5.

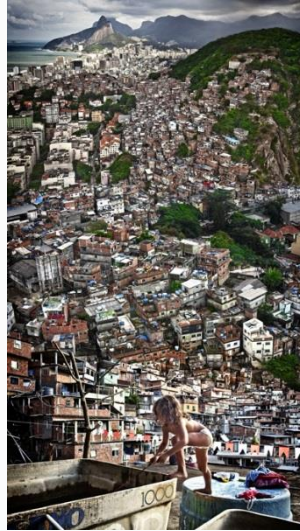


Fig. 5.23. Robert Dawson
Favela, Rio de Janeiro,
Brazil, de la serie *The Global*
Water Project
 2007
 Fotografía

Fuente: Dawson, R. *Global Water Project*,
 [en línea].

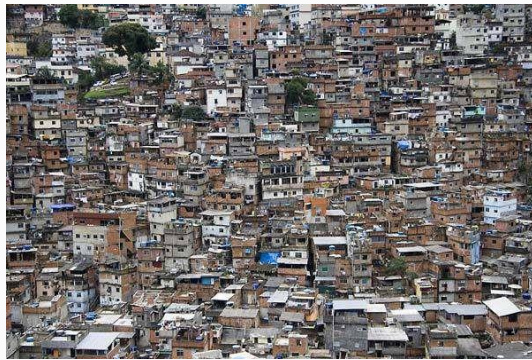


Fig. 5.24. Dionisio González
Buraco Quente II
 2006
 Fotografía siliconada sobre
 Metacrilato
 180 x 400 cm
 Societe Generale Collection

Fuente: Societe Generale Collection. *Buraco Quente II*. Dionisio González, [en línea].



Fig. 5.25. Herbert Girardet & Lawrence
“Agropolis”

Fuente: Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1203, *Smoth Allen: 2011 Projects for Landscape Futures* (S-Box 5).

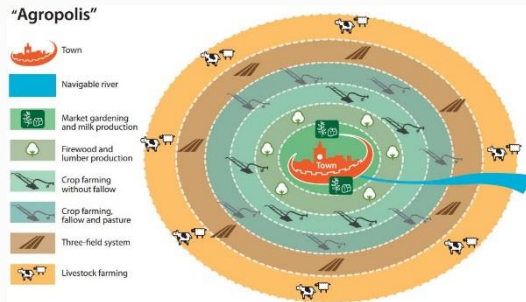


Fig. 5.26. Herbert Girardet & Lawrence
“Petropolis”

Fuente: Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1203, *Smoth Allen: 2011 Projects for Landscape Futures* (S-Box 5).

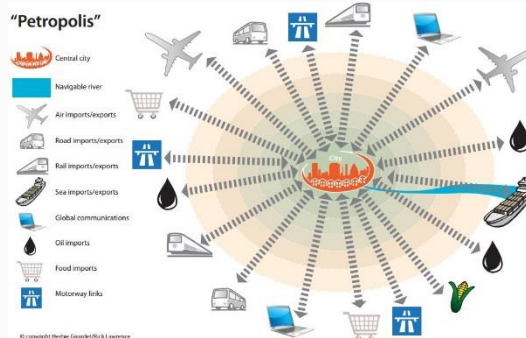


Fig. 5.27. Herbert Girardet & Lawrence
“Ecopolis”

Fuente: Center for Art + Environment, en el Museo de Arte de Nevada, CAE 1203, *Smoth Allen: 2011 Projects for Landscape Futures* (S-Box 5).

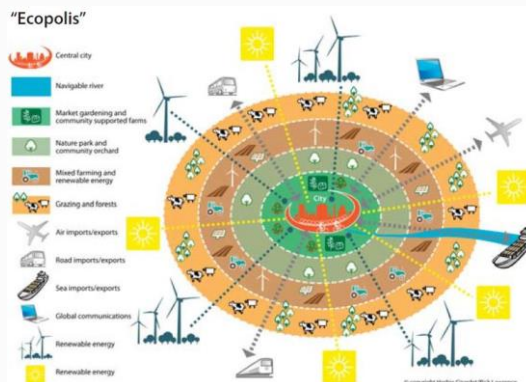


Fig. 5.28. Edward Burtynsky
Densified Oil Filtres #1,
Hamilton, Ontario, Canada
 1997
 Impresión cromogénica
 121,9 x 152,4 cm
 Sundaram Tagoe Gallery,
 Nueva York



Fuente: Burtynsky, E. (2009). *Oil*, p. 137.

Fig. 5.29. John Pfahl
Commingle Waste Pile,
Lackawanna County
Recycling Center, Scranton,
Pennsylvania
 Mayo, 1994
 Impresión cromogénica
 40,64 x 50,8 cm
 Janet Borden Inc Gallery,
 Nueva York



Fuente: Pfahl, J. *Piles*, [en línea].

Fig. 5.30. John Pfahl
#2 Bundle Pile, Salvage Yard,
Connecticut
 Junio, 1996
 Impresión cromogénica
 40,64 x 50,8 cm
 Museum of Photographic
 Arts, San Diego (California)



Fuente: Pfahl, J. *Piles*, [en línea].

Fig. 5.31. Gary Braasch
*Monhegan Island, Maine's
 environmental & human
 landscape*
 2011



Fuente: Gary Braasch. *Environmental Photography*, [en línea].

Fig. 5.32. Gary Braasch
*Acadia National Park
 tidepool, Maine's
 environmental & human
 landscape*
 2011



Fuente: Gary Braasch. *Environmental Photography*, [en línea].

Fig. 5.33. Irene Sanfiel Zireja
The Waste Coast
 2013
 Fotografía



Fuente: Zireja: *photography & environmental arts*, en [línea].

Fig. 5.34. Wout Berger
Ruigoord #3, de la serie
Ruigoord
 2002
 Impresión cromogénica
 80 x 100 cm
 Van Kranendonk Gallery,
 Den Haag (Países Bajos)

Fuente: International Center of Photography
 (2006). *Ecotopia: The Second ICP Triennial
 of Photography and Video*.



Fig. 5.35. Fay Godwin
Flooded tree, Derwentwater
 1981
 Fotografía

Fuente: Godwin, F. *Landmarks Book*, [en
 línea].

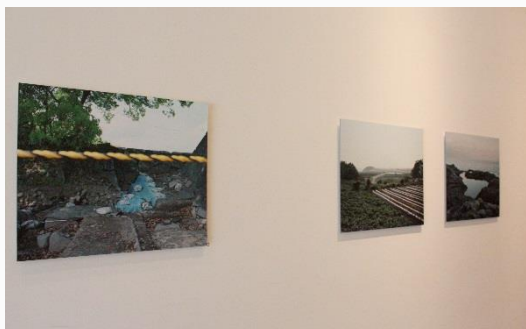


Fig. 5.36. Fay Godwin
*Land drained for forestry,
 near Lairg*
 1988

Fuente: Godwin, F. *Landmarks Book*, [en
 línea].

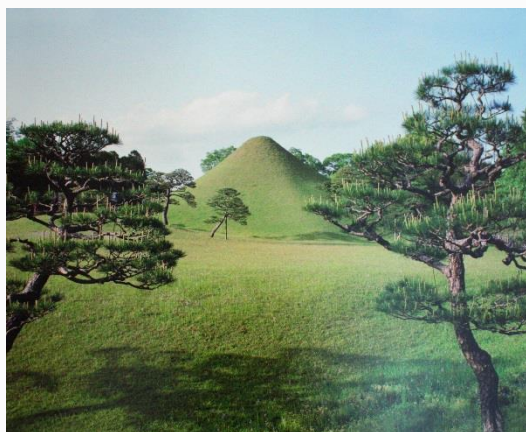


Fig. 5.37. Martina Shenal
Secondary Nature
 (Exposición)
 Workspace Gallery, Lincoln,
 Nebraska (USA)
 2012



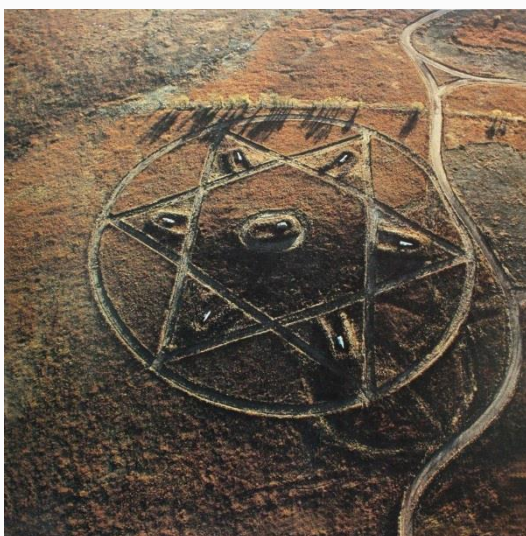
Fuente: Fotografía propia.

Fig. 5.38. Martina Shenal
Suizenji Garden (Fuji-san),
Kumamoto Prefecture, de la
 serie *Seconday Nature*
 2012
 Impresión en inyección de
 tinta



Fuente: Shenal, M. *Secondary Nature*, [en línea].

Fig. 5.39. Terry Evans
Star of David, Smoky Hill
Bombing Range, Saline
County, Kansas
 1990
 Impresión cromogénica
 37,5 x 37,5 cm
 Nevada Museum of Art, The
 Altered Landscape, Colección
 Carol Franc Buck



Fuente: Pool, P. E. (1999). *The Altered Landscape*, p. 75.

Fig. 5.40. Exposición *The Altered Landscape*
En Presentation House
Gallery, en Vancouver
(Canadá)

Fuente: Center for Creative Photography,
Volkerding Study Center, AG229,
Publications. "The Altered Landscape"
University of Nevada Press, 1994, en "Joe
Deal Archive. Box 3. Exhibition Materials".

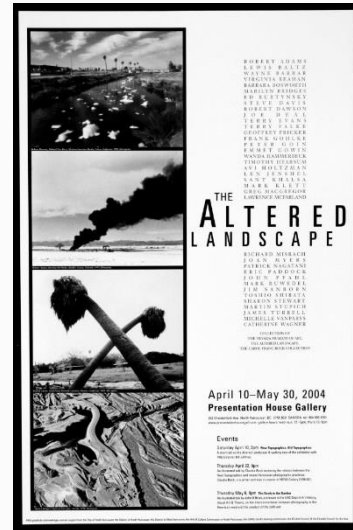


Fig. 5.41. Stephen Galloway
NextNature
Corkscrew
2005
Impresión Lightjet de una
imagen escaneada
101,6 x 193,6 cm

Fuente: Galloway, S. *NextNature:*
Corkscrew, [en línea].



Fig. 5.42. Helen Mayer Harrison y
Newton Harrison
Proyecto *Future Garden*
1994-1998

Fuente: Center for Art + Environment, en el
Museo de Arte de Nevada, N6494.E36
H3775.1996, *Future Garden. Teil 1. Die*
gefährdeten Wiesen Europas. Helen Mayer
Harrison and Newton Harrison.

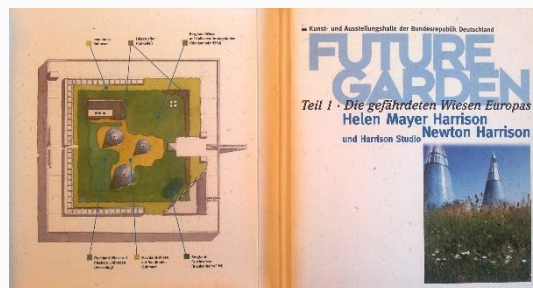


Fig. 5.43. Helen Mayer Harrison y
Newton Harrison
Proyecto *Future Garden*
1994-1998

Fuente: Center for Art + Environment, en el
Museo de Arte de Nevada, N6494.E36
H3775.1996, *Future Garden. Teil 1. Die
gefährdeten Wiesen Europas. Hellen Mayer
Harrison and Newton Harrison.*



Fig. 5.44. Helen Mayer Harrison y
Newton Harrison
Proyecto *Future Garden*
1994-1998

Fuente: Center for Art + Environment, en el
Museo de Arte de Nevada, N6494.E36
H3775.1996, *Future Garden. Teil 1. Die
gefährdeten Wiesen Europas. Hellen Mayer
Harrison and Newton Harrison.*



Fig. 5.45. Helen Mayer Harrison y
Newton Harrison, durante el
ciclo de conferencias “2014
Conferences A + E”, en el
Nevada Museum of Art, en
Reno (Nevada)
Octubre, 2014

Fuente: Fotografía propia.



Fig. 5.46. The Open Studio, en Biosphere 2 (Fotografía realizada por Judy Natal).

Fuente: Reinbold, C. (2014). *Interview with Judy Natal. The Machines Are Here and They Are Us*, [en línea].



Fig. 5.47. Judy Natal
Through the Window, de la serie *Future Perfect*
Impresión en inyección de tinta

Fuente: Reinbold, C. (2014). *Interview with Judy Natal. The Machines Are Here and They Are Us*, [en línea].

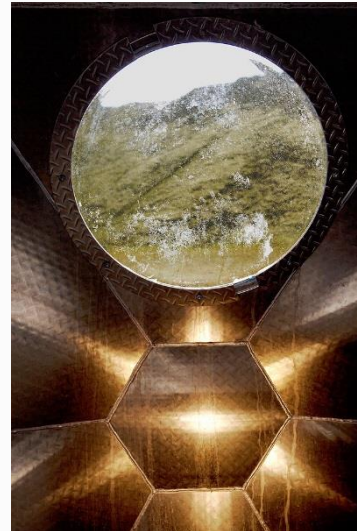


Fig. 5.48. Dana Fritz
Nest, Biosphere 2
2009
Impresión en inyección de tinta
Colección de la artista



Fuente: cortesía de la artista

Fig. 5.49. Daniel Beltrá
Amazon rainforest, Belo Monte dam Project, de la serie *Forests*
 2013
 Impresión cromogénica



Fuente: Beltrá, D. *Forests*, [en línea].

Fig. 5.50. Daniel Beltrá
Oil Spill 16, de la serie *Spill*
 2010
 Impresión cromogénica
 152,5 x 101,6 cm
 Catherine Edelman Gallery,
 Chicago (Illinois)



Fuente: Beltrá, D. *Spill*, [en línea].

Fig. 5.51. *Pure Water*
 Exposición de Daniel Beltrá,
 en el Lentos Kunstmuseum,
 en Linz (Austria)



Fuente: Beltrá, D. *Group Exhibitions: Pure Water at Lentos Kunstmuseum in Liz, Austria*, [en línea].

Fig. 5.52. Dana Fritz
Japanese Black Pine, de la
serie *Views Removed*
2013
Impresión en gelatina de plata
50,8 x 20,3 cm
Colección de la artista



Fuente: cortesía de la artista

Fig. 5.53. Dana Fritz
Juniper Moss, de la serie
Views Removed
2014
Impresión en gelatina de plata
71,1 x 20,3 cm
Colección de la artista



Fuente: cortesía de la artista

Fig. 5.54. Subhankar Banerjee
Brant and Snow with Chicks,
de la serie *Arctic*
2006
Impresión cromogénica
172,7 x 218,4 cm
Lannan Foundation



Fuente: Lannan. Subhankar Banerjee, [en línea].

Fig. 5.55. Subhankar Banerjee
Caribou Migration I,
 de la serie *Arctic*
 2002
 Impresión cromogénica
 218,4 x 172,7 cm
 Lannan Foundation

Fuente: Banerjee, S. (2004). *The Last Wilderness: Photographs of the Arctic National Wildlife Refuge*.



Fig. 5.56. Diseño ganador del
 monument nacional del
 holocausto

Fuente: *National Holocaust Monument*, [en línea].



Fig. 5.57. Maqueta del diseño ganador
 para el monument nacional
 del holocausto, expuesto en el
 Canadian War Museum, en
 Ottawa, Ontario (Canadá), el
 12 de mayo de 2014

Fuente: National Post. *Winning design for Canada's new National Holocaust Monument unveiled in Ottawa*, [en línea].



Fig. 5.58. Andreas Gurky
Hong Kong Island
1994
Impresión cromogénica
125 x 155 cm
En la exposición Las lágrimas
de las cosas, en la Fundación
Helga de Alvear, Cáceres.
Fundación Helga
de Alvear, Cáceres



Fuente: Fotografía propia.

Anexo 2. Índice de autores

ÍNDICE DE AUTORES

- Abbott, Berenice 35
 Abdulaziz, Mustafah 280-283
 Adams, Ansel 45-48, 51, 58, 85, 146, 171, 177, 178, 243, 283, 349, 367-369
 Adams, Robert 10, 51, 55, 57-60, 62, 146, 241, 271, 301
 Adler, David 225
 Adorno, Theodor W. 273, 306
 Agredano, Rafael 113
 Albin Guillot, Laure 234, 235
 Allan Poe, Edgar 129
 Als, Christian 264
 Altdorfer, Albrecht 169
 Alÿs, Francis 150
 Anaximandro 179
 André, Carl 65
 Annan, Kofi 319
 Arbus, Diane 44
 Arendt, Hannah 130
 Arnold, Chester 174
 Asplund, Erik Gunnar 196, 232, 233
 Atget, Eugène 64
 Atkins, Ed 124
 Augé, Marc 303
- Baichwal, Jennifer 275
 Baldus, Edouard 37
 Ballamingie, Patricia 321
 Ballard, James Graham 225
 Ballester, José Manuel 24, 221, 233, 234
 Baltz, Lewis 10, 11, 51, 55, 57, 92, 340
 Banerjee, Subhankar 349-351
 Barrow, Thomas 31-33
 Barth, Uta 24
 Barthes, Roland 12, 94, 147
 Basilico, Gabriele 311
 Baudelaire, Charles 130
 Baudrillard, Jean 32, 90, 93, 136, 152, 266, 270, 314
 Bauman, Zygmunt 267, 270, 311
 Beatley, Timothy 131
 Becher, Bernd y Hilla 13, 24, 35-37, 45, 57, 62-69, 113, 119, 120, 122, 145, 150, 181, 182, 239, 245, 341, 346, 353
 Belinchón, Sergio 109
 Bellour, Raymond 84
 Beltrá, Daniel 247, 248, 346, 347
- Benjamin, Walter 12, 106, 129
 Bergen, Doris 351
 Berger, Wout 336
 Berges, Laurenz 24, 25
 Bergson, Henri 87
 Berque, Agustin 118
 Bertrand, Georges 27
 Beuys, Joseph 63
 Bittencourt, Julio 325
 Bleda y Rosa 63
 Blossfeldt, Karl 341
 Blumenberg, Hans 116
 Bodei, Remo 163
 Böhme, Gernot 273
 Boorstin, Daniel Joseph 266
 Bourdieu, Pierre 156
 Bourke-White, Margaret 54, 161, 241
 Bourriaud, Nicolás 270
 Braasch, Gary 335
 Bright, Deborah 14,
 Broodthaers, Marcel 63
 Brookman, Philip 242
 Broston, Po 311
 Brouws, Jeff 31
 Brown, Laurie 283, 284
 Buchloh, Benjamin 156
 Bucovich, Mario (von) 123, 124
 Burchfield, Charles 161
 Buren, Daniel 63
 Burke, Edmund 163, 168
 Burnham, Daniel 225
 Burns, Ric 48
 Burtynsky, Edward 12, 14-16, 26, 28, 36, 52-55, 63, 65, 68, 69, 73, 84-86, 91, 92, 101, 102, 104, 106, 107, 109, 111, 120, 121, 133, 143, 145-148, 168-170, 173-176, 179, 183, 185-189, 195, 199, 200, 202, 219-221, 239, 241, 243-266, 275-280, 283, 285, 289, 301, 306-309, 312, 318, 321-323, 330, 331, 334, 351, 352, 367, 369-371
 Bush, Jack 174
- Callahan, Harry 35, 179, 368
 Calvenzi, Giovanna 214
 Canetti, Elias 126
 Carmichael, Franklin 174
 Carson, Rachel 42, 43, 46

- Cartier-Bresson, Henri 83, 183
 Carty, John 332
 Carus, Carl Gustav 166
 Castells, Manuel 314
 Cézanne, Paul 171
 Chambers, Stephan 320
 Chauvel, Isabelle 191
 Christo y Jeanne Claude 269
 Civilae, Aimé 12
 Clément, Gilles 124
 Cole, Thomas 48
 Collier, John 12
 Collins, Hannah 109
 Comfort, Charles 174
 Conniff, Gregory 283
 Connor, Linda 214, 215
 Constable, John 192
 Cormier, Claude 351
 Cornelius, Peter (von) 61
 Corner, James 9, 10, 14
 Courbet, Gustave 164, 165
 Couturier, Stéphane 155, 183, 221, 254
 Crary, Jonathan 93
 Crewdson, Gregory 156
 Crimp, Douglas 156
 Crutzen, Paul 23
 Cullen, Gordon 27

 D'Alfonso, Maddalena 214
 Dalí, Salvador 255, 256
 Davies, John 306, 308
 Davis, Keith 58, 59, 72, 145
 Dawson, Robert 283-285, 326
 De Certeau, Michel 101
 Deal, Joe 37-39, 57, 58, 226, 227, 283, 340
 Delacroix, Eugène 171
 Delamotte, Henry 30
 Deleuze, Gilles 87, 196, 200
 Demmerle, Yannick 166, 167
 Demuth, Charles 31
 Derrida, Jacques 99
 Descartes, René 93, 101
 Dewey, John 91
 diCorcia, Philip-Lorca 72
 Diebenkorn, Richard 277
 Dijkstra, Rineke 72
 Divola, John 283
 Dix, Otto 71
 Döhne, Volker 63

 Doré, Gustave 117
 Drummond, Jeremy 310
 Du Camp, Maxime 250
 Dubuffet, Jean 277
 Dunn, Paul 320
 Durkheim, Émile 26

 Eco, Umberto 93
 Eiffel, Gustave 274
 Eliasson, Olafur 219, 275
 Ellerbrock, Hans-Joachim 158
 Emery Roth & Sons 216
 Engels, Friedrich 199
 Epstein, Mitch 239-241
 Ernst, Max 52
 Esser, Elger 62, 72, 164, 165
 Evans, Terry 10, 143, 184, 185, 283, 334, 338, 339, 369, 371
 Evans, Walker 70, 254

 Farnsworth, Elizabeth 338, 369
 Feininger, Andreas 40
 Feldmann, Hans-Peter 153
 Fischer, Roland 304
 Fishman, Ted C. 260
 Fiskin, Judy 283
 Flavin, Dan 268
 Fleming, Paul 318
 Fontcuberta, Joan 99, 353
 Ford, Henry 253
 Ford, Kyle 94
 Foresta, Merry 58
 Foster, Norman 196, 327
 Foucault, Michel 200, 243, 312, 327
 Fourier, Charles 131
 Fox, William L. 23, 203, 372
 Francis, Sam 286
 Frank, Robert 44
 Franklin, Stuart 109, 110
 Fresco, Jacque 328
 Freud, Sigmund 202
 Friedlander, Lee 31, 44, 156
 Friedrich, Caspar David 158, 160, 164, 166, 180, 277
 Frih, Francis 250
 Fritz, Dana 10, 94, 97, 155, 167, 334, 346-348
 Fuller, Buckminster 306

 Galloway, Stephen 341

- García Canclini, Néstor 303
 García Márquez, Gabriel 124
 Garnett, William A. 309
 Garver, Thomas 44
 Geddes, Patrick 41
 Gehry, Frank 225
 Georgescu-Roegen, Nicholas 316
 Géricault, Théodore 171
 Gesner, Abraham 247
 Gielen, Christoph 310
 Gilbert, Annie 60, 61
 Gili, Marta 353
 Giner, Francisco 118
 Girardet, Herbert 328-330
 Girod, Roger 124
 Gisbert Aguilar, Pepa 316
 Godwin, Fay 336
 Gohlke, Frank 57, 72, 102, 103
 Goin, Peter 283, 340, 369
 Gombrich, Ernst 9
 González, Dionisio 227, 228, 306, 326, 327
 Gooblar, Rob 91
 Görner, Veit 179, 239
 Gowin, Emmet 102, 103, 242
 Goya, Francisco (de) 157
 Graham, Dan 35, 146, 340
 Graham, Paul 353
 Grande, John K. 258
 Gropper, William 161
 Grosz, George 71
 Gubern, Roman 27
 Guerard, Eugene (von) 169
 Gursky, Andreas 12, 15, 16, 24, 26, 54, 63, 65, 72, 73, 84-89, 91, 93, 95-98, 100, 101, 116, 119-133, 143, 145-150, 153-158, 160, 162-164, 170, 179-182, 191-201, 214, 216-219, 222, 223, 225, 226, 229, 232, 233, 239, 241, 259, 268-272, 286-288, 301, 303, 304, 312, 315, 323, 324, 346, 353, 367-371
 Hall, Doug 72
 Hammerbeck, Wanda 283
 Harrison & Abramovitz 216
 Harrison, Helen y Newton 109, 342, 343
 Hatakeyama, Naoya 107
 Heidegger, Martin 91, 118, 199, 303
 Heilner, Alexander 193, 194, 310
 Heisenberger, Werner 90
 Henderson, Roderik 178
 Herzog y De Meuron 97
 Heyden, Jan van der 162
 Hine, Lewis 38
 Hallén, Lars 234, 235
 Hobbes, Thomas 202
 Hochschild, Arlie Russell 311
 Hoefler, Don C. 311
 Höfer, Candida 63, 65, 192, 230, 231, 232, 353
 Honnef, Klaus 65
 Hopper, Edward 30, 171, 225
 Howard, Ebenezer 42
 Humboldt, Alexander (von) 9, 25, 161
 Hütte, Axel 62, 63, 65, 168
 Jackson, A. Y. 174
 Jackson, John Brinckerhoff 26, 51, 58, 106, 118, 213
 Jackson, William Henry 49, 178
 Jaguaribe, Claudia 325
 Jahn, Helmut 225
 Jameson, Fredric 87, 153, 216, 274, 303
 Jandl, Ernst 222
 Jenkins, William 57, 58
 Jiménez, Juan Ramón 113
 Johnson, Leo 320
 Johnson, Philip 225
 Johnston, Franz 54
 Jones, Harold 57
 Jordan, Chris 273, 274, 351
 Jordan, Mary 289
 Joyce, James 171
 Judd, Donald 180
 Kant, Immanuel 163, 198, 273
 Kaprow, Allan 254
 Kar-Wai, Wong 313
 Keever, Kim 166
 Kelly, Ellsworth 182
 Kepes, Gyorgy 56
 Kessel, Joseph 158, 159
 Khan, Louis 227
 King, David 320
 King, Stephen 314
 Klett, Mark 283, 334
 Klingender, Francis 173
 Koolhaas, Rem 216, 218, 226, 260,

305, 333
 Kooning, Willem (de) 338
 Kracauer, Siegfried 197
 Krauss, Rosalind 156, 222
 Kurelek, William 174
 Kuspit, Donald 68

 La Cecla, Franco 131
 Lange, Dorothea 171
 Latouche, Serge 316
 Latz + Partner 112, 114
 Lawrence, Rick 329, 330
 Le Corbusier 30, 222, 227
 Le Gray, Gustave 214
 Le Play, Frédéric 26
 Leibniz, Gottfried 201
 Leinfelder, Reinhold 333
 Leslie, Jacques 285
 Lessing, Gotthold Ephraim 143
 LeWitt, Sol 13
 Libeskind, Daniel 351
 Liebs, Holger 122, 304
 Light, Michael 51, 246, 309
 Lin, Maya 10, 348, 349, 369
 Lincoln Simon, Julian 202
 Lipovetsky, Gilles 136, 266
 Lipton, Amy 342
 Lissitzky, El 44
 Lloyd Wright, Frank 227
 Loh Kung-wai, Christine 320
 López Quintás, Alfonso 199
 Lord, Gail 351
 Louthembourg, Philippe Jacques (de) 174, 176
 Lyons, Nathan 44, 57

 Maas, Winy 314
 Macdonald, Evan Weekes 174
 Maderuelo, Javier 15, 144
 Maisel, David 104, 189, 190, 191
 Manchester, Ellen 283
 Manet, Édouard 157
 Manning, Kristy 131
 Marchand, Yves 114, 115
 Marey, Étienne Jules 144
 Marsh, George Perkins 56
 Martin, John 117
 Marx, Karl 199, 272
 Marx, Leo 32
 Masereel, Frans 238

 Matisse, Henri 171
 Mattingly, Mary 310
 Mays, John Bentley 173
 McComas, Francis 52
 McGowan, Kenneth 283
 McNeill, John Robert 107
 McPhee, John 253
 Mearsheimer, John 261
 Meffre, Romaine 114, 115
 Meinig, Donald W. 213
 Mendes Bürgi, Bernhard 196
 Meyerowitz, Joel 44
 Mies van der Rohe, Ludwig 225
 Mileto, Tales (de) 179
 Misrach, Richard 104, 105, 177, 178, 247, 336, 340
 Mitchell, William 93
 Moholy-Nagy, László 26, 27
 Molinuevo, José Luis 109
 Monet, Claude 338
 Moxey, Keith 213
 Moya, Ana M^a 154
 Mumford, Lewis 39, 41
 Muñoz, Francesc 311
 Muybridge, Eadweard 49
 Myres, Joan 239

 Natal, Judy 344-346, 369
 Newhall, Beaumont 57
 Newhall, Nancy 45
 Newman, Barnett 180-182, 286, 288
 Nietzsche, Friedrich 91, 199, 372
 Nixon, Nicholas 51, 57
 Noble, Anne 318
 Noland, Kenneth 182
 Norris, Ken 52

 Olmsted, Frederick Law 42
 Ortega y Gasset, José 27
 O'Sullivan, Timothy 49, 50, 171
 Owens, Bill 54
 Owings, Nathaniel 309
 Ozu, Yasujirō 171

 Paglen, Trevor 246
 Palmer Albers, Kate 10, 14, 318
 Papageorge, Tod 44, 45
 Park, Robert 39
 Partridge, Roland 31
 Patkar, Medha 285

- Pennell, Joseph 29
 Pfhal, John 10, 170-173, 258, 330, 331, 334, 347, 370, 371
 Pierce, Franklin 334
 Pike, Francis 320
 Pillow, Kirk 250
 Platón 195, 198
 Pollock, Jackson 128, 157, 180, 191, 192, 254, 286, 313
 Porter, Eliot 45, 46, 349
 Portman, John 196
 Poschardt, Ulf 303
 Proclo 179
- Räder, Marc 72
 Rajic, Dusan 132, 133
 Ramonet, Ignacio 313
 Ratzel, Friedrich 26
 Rees, William 250
 Renger-Patzsch, Albert 64, 70, 71
 Richter, Gerhard 97, 98, 180, 181, 370
 Rilke, Rainer Maria 171
 Roberts, Simon 150, 151, 160, 161
 Ródchenko, Aleksandr 44, 126, 128, 146
 Rodick, Frank 313
 Roethke, Theodore 59
 Ronkholz, Tata 63, 65
 Roosevelt, Theodore 42
 Rosenblum, Walter 54
 Rosenthal, Norman 178
 Rothko, Mark 12, 167, 286
 Round, Chris 176, 177
 Rousse, Georges 156
 Rudd, Brandon 347
 Ruff, Thomas 62, 63, 72, 97, 99, 100, 353
 Rugoff, Ralph 73
 Ruscha, Ed 31, 34, 45, 289, 340, 353
 Rushdie, Salman 275
 Ruskin, John 163
 Russell, Andrew Joseph 38, 49
- Sainte-Claire Deville, Charles 12
 Saint-Exupéry, Antoine (de) 199
 Sambunaris, Victoria 247
 Sander, August 12, 64, 68, 69, 120
 Sanfiel Zireja, Irene 335
 Sassen, Saskia 41, 43, 303
 Sauer, Carl 26, 72
- Schad, Christian 71
 Schadow, Wilhelm (von) 61
 Schaefer, Carl 174
 Schafft, Gerd 158
 Schell, Jonathan 42
 Schellnhuber, Hans Joachim 332
 Schnyder, Jean-Frédéric 254
 Schott, John 57
 Schumpeter, Joseph Alois 111
 Schütter, Otto 26
 Schwarm, Larry W. 117
 Seattle, (Jefe) 334
 Sennett, Richard 305, 306
 Serlio, Sebastiano 222
 Serra, Richard 250
 Shafik, Minouche 320
 Shaikhet, Arkady 126, 128
 Shakespeare, William 171
 Shapiro, David 277
 Sheeler, Charles 30, 70, 71, 161, 241
 Shenal, Martina 10, 334, 337, 338, 369
 Shore, Stephen 51, 54, 57
 Siembab, Walter 321
 Simmel, Georg 39
 Sinsabaugh, Art 35
 Skidmore, Owings & Merrill 216
 Sloterdijk, Peter 303
 Smith, Raechell 72
 Smithson, Alison y Peter 84
 Smithson, Robert 11, 114, 189, 245, 246
 Sobieszek, Robert A. 57
 Sófocles 171
 Solà-Morales, Ignàsi 41, 313, 314
 Soleru, Paolo 328
 Solnit, Rebecca 46
 Sommer, Frederick 52, 53, 55
 Sonna, Birgit 303
 Sontag, Susan 11, 12, 153
 Söntgen, Beate 158
 Sorkin, Michael 314
 Stackpole, Peter 38
 Steffen, Alex 318
 Steinert, Otto 69, 85, 182
 Sterne, Katherine Grant 70
 Sternfeld, Joel 163
 Stewart, Sharon 51, 340
 Stieglitz, Alfred 29, 171, 172, 200
 Still, Clyfford 286
 Strand, Paul 30, 71

Struth, Thomas 63, 65, 72, 182, 192,
214, 216, 304, 373
Stupich, Martin 264, 283
Sugrue, Thomas J. 115
Sullivan, Louis H. 225
Sky, Alison 245

Tabrizian, Mitra 152
Talbot, William Henry 341
Taylor, David 10, 133, 134, 369, 370
Theodor Jaspers, Karl 199
Thünen, Johann Heinrich (von) 328
Tice, George 11
Torosian, Michael 202
Troll, Karl 24
Tuan, Yi-Fu 213
Tucker, Anne 219
Tüllmann, Abisag 125, 126
Tunick, Spencer 128, 129
Turco, Angelo 301
Turner, William 163, 166
Twombly, Cy 286

Van Den Born, Zilla 313
Van Gogh, Vincent 192, 338
Vidal de La Blache, Paul 26
Viola, Bill 84
Virilio, Paul 11, 135, 136, 313, 314
Vostell, Wolf 255, 256

Wagner, Otto 41
Waldmüller, Ferdinand Georg 158, 159
Wall, Jeff 156
Wang, Zhan 111
Warhol, Andy 272
Watkins, Carleton E. 38, 49, 50, 176
Watt, Patricia 342, 369
Welling, James 236, 237
Wege, Astrid 233
Weissberg, Jean-Louis 91
Wenders, Wim 314
Wessel, Henry 44, 57
Weston, Brett 161
Weston, Edward 52, 85, 161, 171, 241,
243, 368
Whiston, Anne 11
White, Richard 333, 334
Wilson, Alexander 202
Wilson, Jane and Louise 117
Winogrand, Garry 44, 240

Wirth, Louis 39
Wittenberg, Stella 124
Wittgenstein, Ludwig 91, 153, 199
Wolberger, Ofer 221
Wolf, Michael 182, 223-225, 264

Yin, Zhang 116
Yongliang, Yang 51

Zimmerman, Mary 338
Zóbel, Fernando 370
Zukin, Sharon 84, 230

